spex

Magazin für Popkultur

N° 344
April 2013

Phoenix
Am Zenit des Pophimmels

Alt-J
Exklusiv: Die Band der Stunde

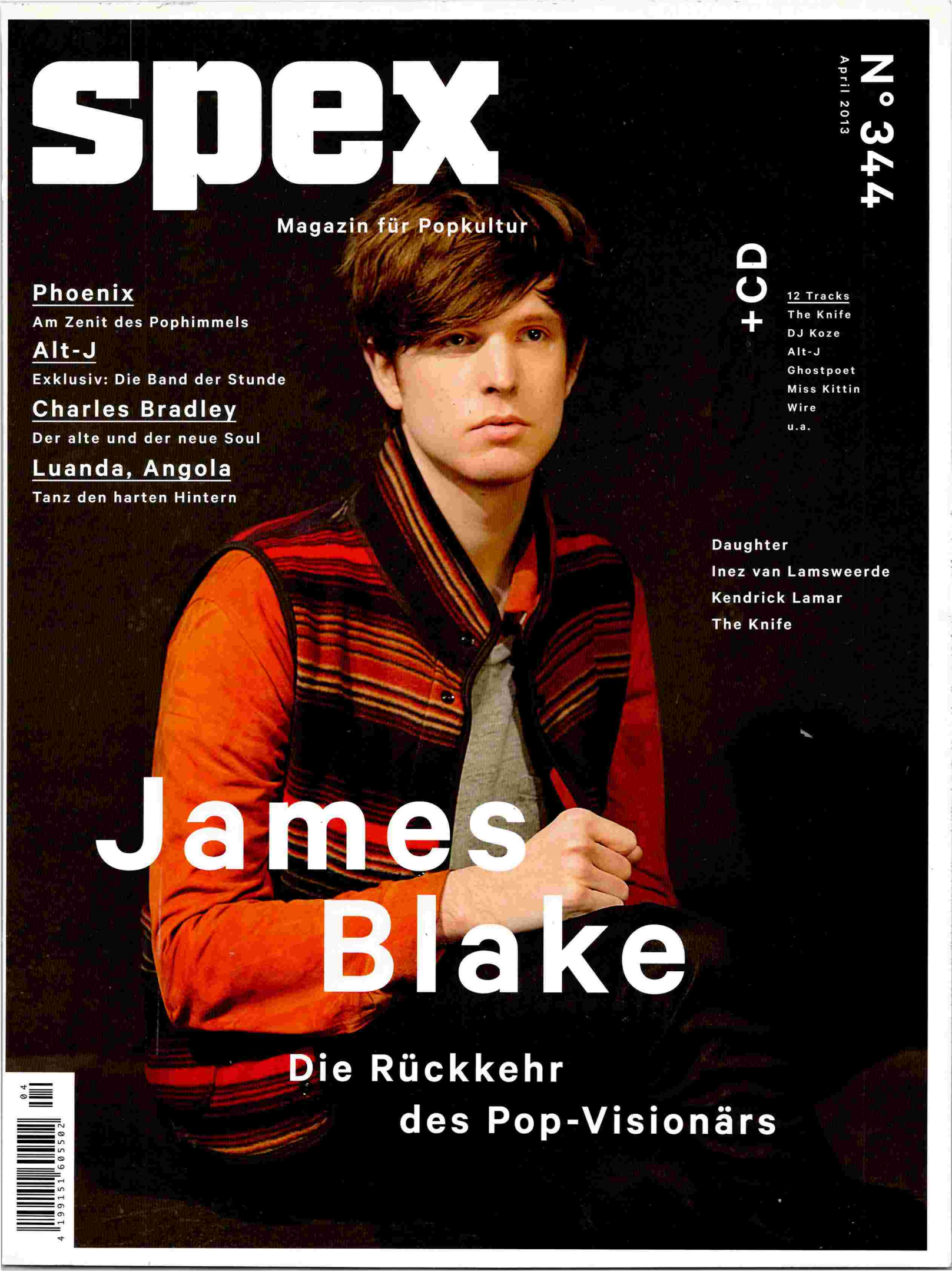
Charles Bradley
Der alte und der neue Soul

Luanda, Angola
Tanz den harten Hintern

+CD

12 Tracks
The Knife
DJ Koze
Alt-J
Ghostpoet
Miss Kittin
Wire
u.a.

Daughter
Inez van Lamsweerde
Kendrick Lamar
The Knife

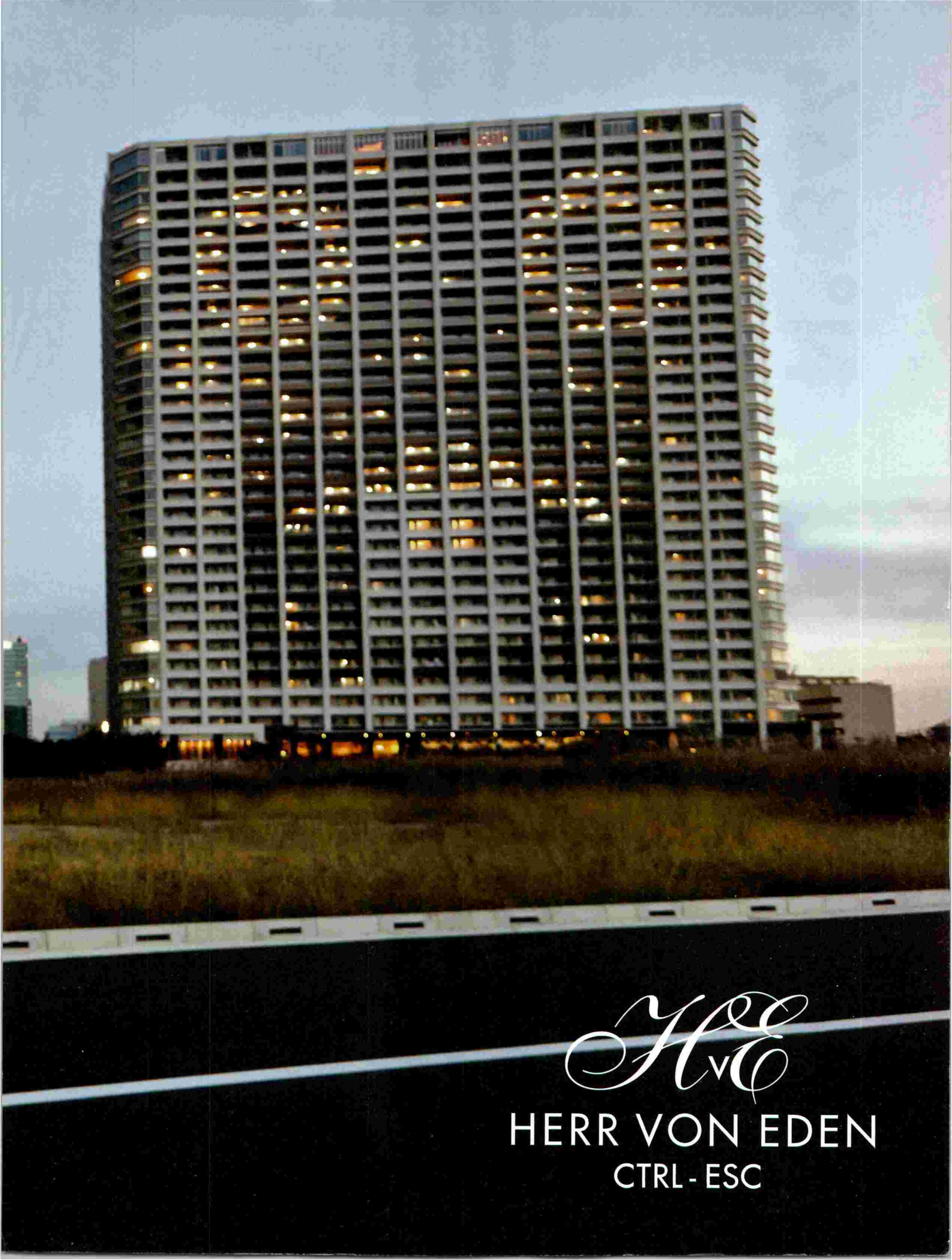


James Blake

Die Rückkehr des Pop-Visionärs

4 191151 605502 04

HERRVONEDEN.COM | PHOTO: JANRIEPHOFF.COM



HvE

HERR VON EDEN

CTRL - ESC

N° 344

TITEL

22 **JAMES BLAKE**
EIN SUMMEN SAGT MEHR ALS TAUSEND WORTE
TEXT: Jan Wehn FOTOS: Kim Jakobsen To
Er ist einer der spannendsten Popkünstler dieser Tage. Vor gut zwei Jahren stieß James Blake die Tür in die R'n'B-Zukunft zwischen Waberbässen und elektrisiertem Gospel auf. Nun erlebte Jan Wehn in London einen veränderten und, ja, verliebten James Blake, der schon wieder dabei ist, neue Türen zu öffnen. Durch diese folgen ihm aktuell auch Acts wie Vondelpark und Deptford Goth.

28 **VONDELPARK** TEXT: Thomas Vorreyer

30 **DEPTFORD GOTH** TEXT: Tim Caspar Boehme

REAKTIONEN

12 **SPEX IN LIEBESBRIEFEN, KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN**

MUSIK

14 **DAUGHTER** TEXT: Jacqueline Krause-Blouin

16 **KOOL THING** TEXT: Matea Prgomet

18 **THE UNDERACHIEVERS** TEXT: Julian Brimmers

20 **NÜ SENSAE** TEXT: Max Link

32 **THE KNIFE** TEXT: Thomas Hübener

36 **PHOENIX** TEXT: Sonja Eismann
Phoenix sagen alles ab, verlieben sich in die Mittelmäßigkeit und üben sich in Scham. Sonja Eismann traf die »beste Popband der Welt« in Berlin und ließ sich deren Bankrott erklären.

44 **DJ KOZE** TEXT: Holger in't Veld

46 **VAMPIRE WEEKEND** TEXT: Alexis Waltz

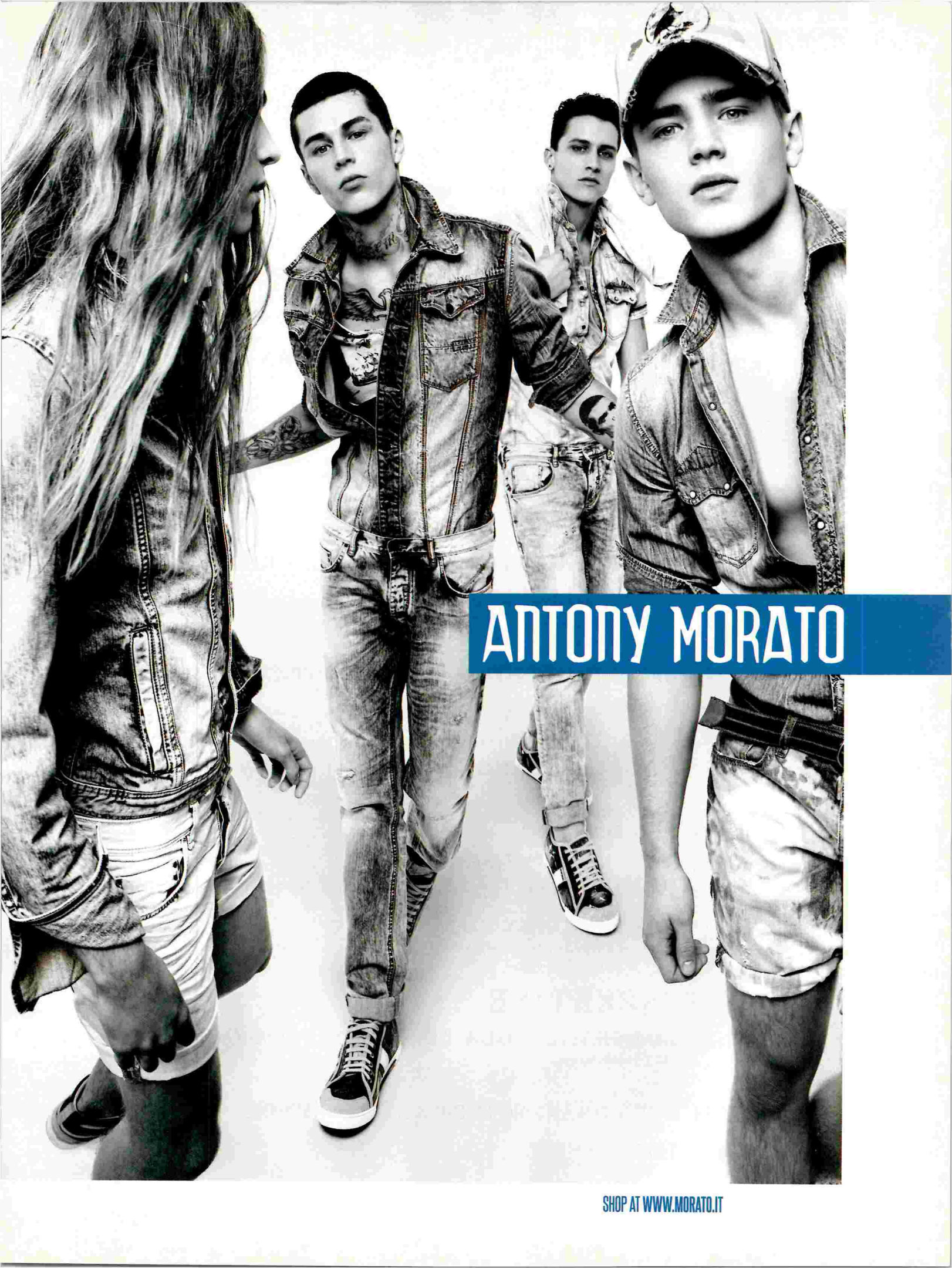
48 **VORSPIEL FÜR KENDRICK LAMAR** TEXT: Jan Wehn

52 **METAL TRIFFT TECHNO** TEXT: Remo Bitzi & Samuel Savenberg

55 **SONGTEXTKRITIK: ICEAGE »MORALS«** TEXT: Daniel Gerhardt

56 **CHARLES BRADLEY** TEXT: Klaus Walter

62 **ALT-J** TEXT: Anne Waak



SHOP AT WWW.MORATO.IT

N° 344

KOLUMNEN

21 **POFALTE** TEXT: Holger in't Veld

68 **DISSIDENTEN** TEXT: Tino Hanekamp

KUNST

70 **STEPHEN G. RHODES** TEXT: Esther Buss

74 **THE GREAT MISTAKE N° 5: INEZ VAN LAMSWEERDE**
TEXT: Andreas Wesle

LITERATUR

80 ***O. T.* von U. D. BAUER** TEXT: Thomas Hübener

FILM

84 **BILDER AUF BILDERN AUF BILDERN**
TEXT: Georg Seeßlen
Die Kunst und das Kino, das ist eine der schönsten intermedialen Liebesgeschichten der letzten 100 Jahre. Anlässlich der Kinostarts von *Georg Baselitz* und *Richard Deacon – In Between* zieht Georg Seeßlen eine Bilanz zu Kunstfilmen und Künstlerdokus.

90 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN** TEXT: Gerhard Midding

MODE

92 **MODEGESPRÄCH / ISSEVER BAHRI** TEXT: Anne Waak

KRITIKEN

98 **ALBUM DER AUSGABE:**
DEAN BLUNT *THE REDEEMER* TEXT: Sonja Eismann

REZENSIONEN ZU:
Justin Timberlake, John Grant, Autre Ne Veut, Carmen Villain, Depeche Mode, Yeah Yeah Yeahs u. v. a.

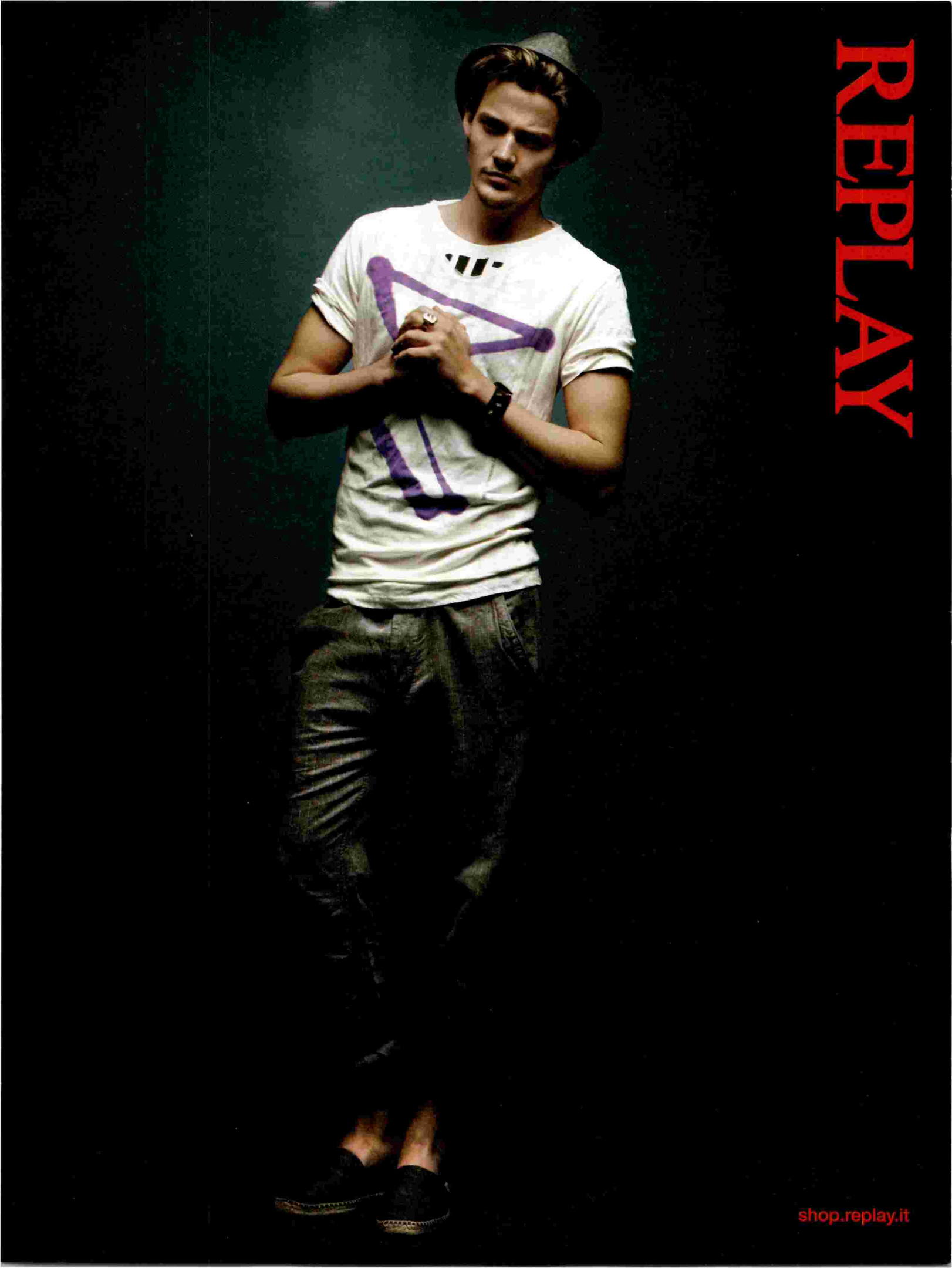
PERSPEKTIVE

116 **LUANDA, ANGOLA – DAS ERDÖL DES GHETTOS**
TEXT: Florian Sievers

124 **SPEX PRÄSENTIERT / RÜCKBLENDE**

128 **IMPRESSUM**

130 **AUSKLANG**


REPLAY
shop.replay.it

EDITORIAL

POP-JOURNALISMUS IST TOT!

Go West(e)!

Zumindest wird das seit ungefähr zehn Jahren immer wieder behauptet, liebe Leserinnen und Leser. Aber stimmt es auch? Der Vorwurf lautet: Insbesondere das Schreiben über Musik und hier vor allem in Periodika wie SPEX sei durch das Internet und die zunehmend Pop-sensibilisierten Feuilletons der großen Tageszeitungen obsolet geworden. Einmal mehr wurde diese Behauptung erhoben, nachdem vor einigen Wochen das Buch SPEX *33 1/3 Jahre Pop* erschienen war, eine historische Betrachtung dessen, was SPEX war und ist. Im Stile eines Greatest-Hits-Albums, so die Kritik einiger Kollegen, besiegele das Buch quasi eine abgeschlossene Epoche.

Ein Irrtum: Natürlich muss die klassische Gatekeeper-Funktion des Musikjournalisten alter Prägung heute anders interpretiert werden. Grundsätzlich lässt sich aber sagen, dass Print vielleicht sogar wichtiger geworden ist als je zuvor. Und zwar nicht als Gegenspieler der digitalen Verbreitung von Inhalten – die Dichotomie Print/Internet ist ein schreckliches Missverständnis –, sondern als deren sinnvolle Ergänzung und Vertiefung. Nie zuvor sind so viele Informationen über uns hereingeprasselt wie heute. Der popkulturell interessierte Mensch braucht also zuverlässige Instanzen, an die er die Auswahl delegieren kann. Aus dieser Verknappung mit dem gebotenen Abstand Reichhaltigkeit und Tiefe zu generieren, Verknüpfungen und Zusammenhänge aufzuzeigen und Hintergründe zu beleuchten kann immer noch kein Medium so gut wie Print. So belegt auch die vorliegende Ausgabe, mit unter anderem James Blake, Charles Bradley, The Knife, Phoenix und Alt-J, dass in SPEX weitergehende Aspekte zur Musik besprochen werden, dass Kritik geübt wird, die in der Wer-postet-was-als-Erstes-Netzlogik bisweilen zu kurz kommt – und dass diese Kritik in einen größeren, die Musik übergreifenden Kontext gesetzt wird. Aus jedem dieser Texte spricht nicht zuletzt auch das Leben – die haptischen Vorteile eines Print-Magazins liegen auf der Hand. Und aus all diesen Gründen lesen immer noch viele Leute diese Zeitschrift. Zuletzt sind es wieder deutlich mehr geworden, was uns besonders freut.

Um die Stärken von Print noch stärker herauszuarbeiten, haben wir SPEX bekanntlich zuletzt einer Remedur unterzogen. Die Reaktionen waren überwiegend positiv bis euphorisch, für Kritik und Anregungen möchten wir uns bedanken. Auch in dieser Ausgabe arbeiten wir weiter an der Verbesserung der Zeitschrift, unter anderem im Modeteil: Nun, da der Frühling vor der Tür steht, scheinen sich auch die ersten Fashion-Trends abzuzeichnen. Sowohl Charles Bradley als auch James Blake tragen wieder Weste, also ein generationsübergreifend funktionierendes, unkaputtbares Kleidungsstück. Während Soul-Crooner Bradley auf eine eher klassische Kombination aus Kunstleder und -Pelz setzt, ist Blake offenbar in den peruanischen Anden fündig geworden. Das wäre also ein vortrefflicher Anlass gewesen, um eine Modestrecke in der Art zu drucken, wie wir sie künftig im Sinn haben. Die über die letzten Jahre etablierte Modestrecke wird nämlich nur noch dann auftauchen, wenn es inhaltlich Sinn ergibt und eine Anbindung an den redaktionellen Teil gewährleistet ist. In anderen Ausgaben – wie der vorliegenden – verzichten wir auf Modestrecken. Eine weitere Änderung gibt es im Plattenteil: Ab sofort wird der bereits etablierte Holger Klein die Direct-Cuts-Kolumne exklusiv übernehmen, wir bedanken uns bei Kleins bisherigem Mitstreiter Gerd Janson und wünschen ihm für die Zukunft alles Gute.

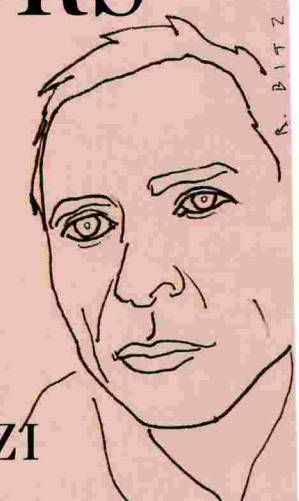
Ebenfalls bedanken möchten wir uns bei den zahlreichen Besucherinnen und Besuchern der abgelaufenen Monsters Of SPEX-Tour. Insbesondere die Konzerte in Hamburg und Berlin waren ein voller Erfolg, das Wagnis, auf weitgehend unbekannte Bands zu setzen, an denen unser Herz hängt, hat sich ausgezahlt.

Viel Spaß mit dieser Ausgabe!

Torsten Groß

wimp
Retrograde
JAMES BLAKE AUF wimp
Scanne den Code oder surfe direkt zu
WIMP.DE/SPEX
Alle Genres +++ Einfach streamen +++ Tägliche Musiktipps +++ Für PC, Mac, iPhone, Android, Sonos u.v.a. +++ 100% legal & werbefrei

CONTRIBUTORS



FLORIAN SIEVERS

Florian Sievers ist freier Journalist und beschäftigt sich ebenso gern mit Kulturthemen wie mit dem weiten Feld der Wirtschaft. Für ihn sind es zwei Seiten derselben Medaille: Wenn es gut ist, stehen dahinter fast immer interessante Menschen. Besonders viele davon hat Sievers seit einigen Jahren in afrikanischen Ländern kennengelernt. Ihm war klar geworden, dass die meiste Musik, die ihn berührt, ihre Wurzeln in Afrika hat – von Soul bis Techno. In dieser Ausgabe sucht Sievers, der seit zwölf Jahren für SPEX schreibt, in der angolanischen Hauptstadt Luanda nach Kuduro.

REMO BITZI

Nach mehrjährigem »Rumspringa« kehrte Remo Bitzi 2009 zurück in die Zentralschweiz, um an der Hochschule Luzern – Design & Kunst sein Studium aufzunehmen. Kurz darauf gründete er das *zweikommasieben Magazin*, das sich mit Clubkultur befasst. Desweiteren verbringt er seine Zeit vorwiegend mit dem Veranstalten von Konzerten und Partys sowie exzessivem Magazinkonsum. An SPEX mag der Schweizer vor allem die »exquisite Wortwahl«. Für diese Ausgabe verfasste Remo zusammen mit Samuel Savenberg, Betreiber des Plattenlabels Edition Gris und *zweikommasieben*-Autor, einen Text über Metaller, die nun Techno produzieren.

KIRA BUNSE

Kira Bunse wurde 1978 in Braunschweig geboren und arbeitet seit 1998 als freischaffende Fotografin. Ihre Bilder erschienen unter anderem im *New York Times Style Magazine, Teen Vogue, I-D, Dazed and Confused* und natürlich SPEX. »SPEX war eine der ersten Zeitschriften, für die ich fotografiert habe. Da war ich erst 19 Jahre alt und superstolz«, sagt Kira. »Unter anderem deshalb werde ich SPEX immer treu bleiben.« Gerade arbeitet sie an der Zusammenstellung eines Buches mit freien Arbeiten. Für diese Ausgabe traf Kira Vampire Weekend in Paris.

ILLUS P. KLOSE

ERIK WEISS

Erik Weiss ist bereits seit zwölf Jahren als freier Fotograf für SPEX tätig und hat so einige Art-Direktoren überlebt. Bei seinem ersten SPEX-Auftrag im Jahre 2001 war Henry Rollins Sujet. Kein einfaches, wie sich herausstellte: »Damals habe ich gemerkt, dass es nicht das Schlechteste ist, wenn die Porträtierten keinen Bock aufs Fotografiertwerden haben«, sagt Erik. »Rollins sah gerade deswegen unfassbar gut aus.« Auch heute hat Erik noch Träume: »Die sardische Künstlerin Maria Lai zu porträtieren.« Für diese Ausgabe hat er Kendrick Lamar backstage in der Berliner Columbiahalle fotografiert.

NEUES VON UNSEREN AUTOR*INNEN

GEORG SEESSLEN

DAS ZWEITE LEBEN DES »DRITTEN REICHS«: (POST)NAZISMUS UND POPULÄRE KULTUR. TEIL I

BERTZ + FISCHER

SPEX-Autor Georg Seeßlen setzt sich in drei Bänden mit dem nach wie vor präsenten Nazismus und seinen ideologischen Elementen in Alltag und Popkultur auseinander. Er analysiert die Schnittstellen von historischem Faschismus und Gegenwartskultur unter Gesichtspunkten wie der Ufa-Nostalgie oder dem Leni-Riefenstahl-Kult.

CORD RIECHELMANN

KRÄHEN: EIN PORTRAIT

MATTHES & SEITZ BERLIN

Jakob Augstein nannte ihn »den einzig wirklichen Tierjournalisten, den wir haben«. In seinem neuen Buch über Krähen hat sich Cord Riechelmann nun den sagenumwobenen Singvögeln gewidmet, denen so manches ungerechte Klischee anhaftet. Riechelmann erzählt die Natur- und Kulturgeschichte dieser klugen, unheimlichen Vögel.

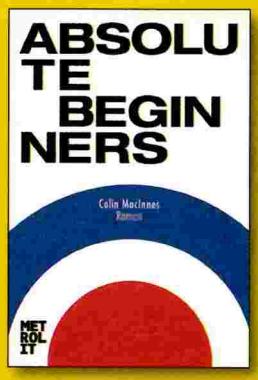
ALVARO PIÑA OTEY

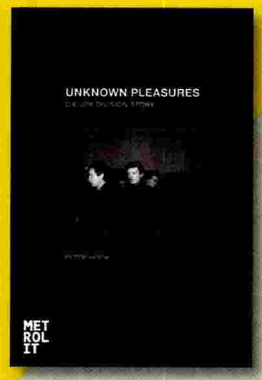
DAS ENDE DER ENTHALTSAMKEIT

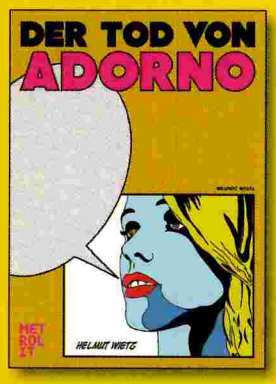
EDITION NAUTILUS

In Zusammenarbeit mit Anselm Lenz bringt SPEX-Autor und Golem-Betreiber Alvaro Piña Otey nun das »Saufbuch« *Das Ende der Enthaltsamkeit* heraus. 21 trinkfeste Autoren geben sich die Ehre. Unter ihnen auch Tino Hanekamp, Dirk von Lowtzow und Georg Seeßlen. Zudem gibt es praktische Rezepte für Cocktails und illustrierte Beispiele für die Eleganz der Dekadenz.

MET ROL IT







1959 erschien in London das Buch **»ABSOLUTE BEGINNERS«**. Es ist die Bibel der Pop- und Modkultur und Colin MacInnes der Chronist der Teenage Rebellion. In neuer Übersetzung von Maria und Christian Seidl. Geb., 320 S., 19,99 EUR (D) Wieso die Band Joy Division auch über 30 Jahre nach ihrem Ende aktuell klingt. Ihr Bassist Peter Hook hat nun mit **»UNKNOWN PLEASURES«** die Geschichte einer der einflussreichsten Bands überhaupt veröffentlicht. Geb., 320 S. mit zahlreichen Abb., 24,99 EUR (D), ET: 12. April 2013. Pop-Art meets Deutsche Geschichte. Ein humorvoller Agitprop-Comic der Sonderklasse: Helmut Wietz begann 1968 **»DER TOD VON ADORNO«** zu zeichnen, endlich erscheint er! Geb., 72 S., 19 x 26,5 cm, durchgehend 4-fbg., 22,00 EUR (D) Das Leitmedium in Sachen Pop-Exegese war und ist die Zeitschrift SPEX. In **»SPEX – DAS BUCH. 33 1/3 JAHRE POP«** stellen die Herausgeber Max Dax und Anne Waak legendäre SPEX-Texte zusammen. Geb., 480 S. mit 4-fbg. Abb., 28,00 EUR (D)

WWW.METROLIT.DE

BETR.: RELAUNCH I

Kompliment fürs neue Outfit! Eine Wohltat für die Augen. Wann habe ich das letzte Mal eine so schöne SPEX in den Händen gehalten? War wohl die mit dem Schäferhund vorne drauf ...

SEBASTIANO CURCUROTO AUF FACEBOOK – 17.02.2013

BETR.: RELAUNCH II

Immerhin: Wieder ein würdiges und wirklich lesefreundliches Design – das alte war purer Kopfschmerz!

ANDRÉ MAUERSBERGER AUF FACEBOOK – 14.02.2013

BETR.: NICK CAVE I

[...] Das Gespräch hat einen sehr privaten Charakter und ist abseits der allerorten zusammengetragenen und aneinander gereihten Fakten äußerst intensiv. Dax lenkt das Gespräch, wobei durchaus auch dessen Meinung zur Sprache kommt, was dem Interview eine besondere Note verleiht. Es werden Caves veränderte Art zu schreiben, Recherchen im Internet, seine Berliner Speed-Karriere, Träume, Blues-Legende Robert Johnson, Elementarteilchen oder bandinterne Veränderungen thematisiert. Ein kurzweiliges wie intensives Interview.

HENNING LÜHR FÜR POP10 – 19.02.2013

BETR.: SPEX N°343

[...] Diese Zeitschrift ist seit 25 Jahren ein Teil meines Lebens, und vermutlich ist es ziemlich wurscht, was so einer heute gern lesen möchte. [...] Habt ihr keine Lust mehr, 18 Jahre alten Menschen in den Kreisstädten mit ein paar erfrischenden Ohrfeigen bei der Ausbildung ihrer kulturellen und meinetwegen auch politischen Identität zu helfen? Sowas konnte die SPEX nämlich mal, arrogant und klug und witzig [...].

MATTHIAS DIETZ AUF FACEBOOK – 14.01.2013

REAKTIONEN

BETR.: RELAUNCH III

Der Relauch war seit Tag eins des vorherigen Überdrübersuperjubellayouts überfällig. Die letzten Jahre hat jede Seite die getroffenen Augen beleidigt. Bravo und danke für die späte Einsicht.

ALBIN S. ZUDIA AUF FACEBOOK – 11.02.2013

BETR.: 33 ⅓ JAHRE SPEX

[...] Die SPEX hat gerade in den 80er- und zum Teil in den 90er-Jahren das Denken über Popmusik und -kultur verändert, das Schreiben darüber, den Stellenwert von Pop im Kulturbetrieb überhaupt. Sie dürfte manche Biografie verändert oder gar geprägt haben, sie hat Haltungen, Denkweisen und Geschmack ihrer Leserschaft entscheidend beeinflusst. [...]

GERRIT BARTELS IM *TAGESSPIEGEL* – 7.03.2013

BETR.: NICK CAVE II

Nick Cave spricht Deutsch?! Wahnsinn. Is there anything this man can't do? Musician, author, film director, gardener (probably) and the thinking woman's crumpet.

BARRY HUGHES AUF FACEBOOK – 6.02.2013

BETR.: RELAUNCH IV

Ich fand das alte Design besser! Und irgendwie wirds schon wieder so Entertainment mäßig, so viel Bilder und so wenig Inhalt. [...] Die Sache über die NSU war aber gut, endlich mal auch wieder ein wenig Politik!

BRUNO ROSSA AUF FACEBOOK – 11.02.2013

REAKTIONEN BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

POPULÄR

14 Daughter
16 Kool Thing
18 The Underachievers
20 Nü Sensae
22 James Blake
32 The Knife
36 Phoenix
44 DJ Koze
46 Vampire Weekend
48 Vorspiel: Kendrick Lamar
52 Metal trifft Techno
55 Songtextkritik: Iceage
56 Charles Bradley
62 Alt-J
98 Kritiken

»Gute Popsongs funktionieren wie Parfum.«

Phoenix

DAUGHTER

Igor Haefeli, Elena Tonra und Remi Aguiella (v.l.)

Schwermütige Melodien, nachdenkliche Texte: In den Liedern von Daughter tun sich Abgründe auf. Dass sie dennoch weit mehr sind als eine *Suicide-Folk*-Band, beweist das Londoner Trio auf seinem Debüt *If You Leave*.

Neue Wunden

TEXT: Jacqueline Krause-Blouin FOTO: Louis Vignat

»Myspace!«, ruft Elena Tonra und krümmt sich vor Lachen in ihrem Chesterfield-Sessel. »Wisst ihr noch?«, wendet sie sich an Gitarrist Igor Haefeli und Drummer Remi Aguilella. »Damals gab es diese geheimnisvolle Plattform namens Myspace!« Ungläubig kneift Tonra dabei die Augen zusammen, als würde sie von einer alten Zeit erzählen. Von damals, vor vielen Jahren, als die Schwarzweißfernseher nur zwei Programme hatten. Jenem belächelten Musiknetzwerk jedoch hat Tonra einen wichtigen musikalischen Moment zu verdanken – sie hörte dort zum ersten Mal Bon Ivers *Bloodbank*. »Eine dieser ganz besonderen Platten«, sagt sie, »bei denen man noch genau weiß, wo man beim ersten Hören war.« Tonra war in ihrem Zimmer, hatte Liebeskummer und ließ sich von *Bloodbank* aufrichten. Vielleicht nicht die typische Gute-Laune-und-jetzt-zurück-ins-Leben-Musik, aber bei Daughter ist vieles ein wenig anders.

Hört man das Debütalbum *If You Leave* in seiner ganzen Melancholie, Dunkelheit und Kapitulation, würde man als Verfasserin hinter solch poetischer Lyrik vieles erwarten, aber nicht eine herumalbernde, ein bisschen schüchterne und unglaublich höfliche Mittzwanzigerin mit einem *Cool-as-fuck*-Haarschnitt. Tonra kichert fast durchgängig und jedes Mal wenn sie das tut, hält sie sich schützend ihre Hand vor den Mund, als schäme sie sich für ihre gute Laune. Clowns gelten ja auch als die traurigste Gattung Mensch. Funktioniert das Prinzip also auch umgekehrt – sind Verfasser todtraurige Lieder die bestgelaunten Zeitgenossen? »Alle Menschen haben eine dunkle Seite«, sagt Tonra nun ernst und sanft. Dann lacht sie wieder sympathisch unkontrolliert los und versteckt sich in Igor Haefelis Armen. »Nur aus irgendeinem kranken Grund, habe ich angefangen, meine dunkle Seite laut herauszusingen.«

Es stimmt, einen gewissen Hang zur Theatralik und Dramatisierung kann man dem Trio nicht absprechen. Sie setzen Todesmethaphorik als Stilmittel ein wie eine Collegerockband die »yeah, yeah, yeahs«. Und gerade die Momente, in denen Tonras Stimme in der wuchtigen Instrumentierung unterzugehen droht, erzeugen eine entrückte Spannung. Ein Teil dieser Grundspannung könnte aber auch in der Konstellation von Daughter liegen. Der Schweizer Igor Haefeli und die Britin Elena Tonra sind Liebes- und Leidenspartner. Tonra, die früher noch ganz allein mit ihrer Gitarre durch kleine Clubs tingelte, sieht in Haefeli eine Art Retter, eine musikalische und menschliche Erweiterung ihrer selbst. »Igor hat die Kraft, meine simplen Songs mit seiner abstrakten Herangehensweise an einen seltsamen Ort zu bringen.« Tonra streichelt über Haefelis Arm, versucht Kontakt aufzunehmen. Dieser schaut fragend zurück.

»Schau mich nicht so an! Ich versuche etwas Nettes zu sagen! Your brain is weird«, sagt Tonra und errötet. Über ihre Arbeit als Musikerpärchen möchten beide nicht sprechen, tun es dann aber doch. Wie also kann man sich als Texterin seine künstlerische Freiheit bewahren, wenn der Freund als erstes sämtliches Geschriebene analysiert? Ist das nicht ein wenig wie das Tagebuch offen herumliegen zu lassen? »Man muss der Kunst den Vorrang geben, wenn das Gefühl stark genug ist und geäußert werden muss«, so Elena Tonra. »Ich verstehe ja auch etwas von Songwriting«, ergänzt Haefeli in seiner lässig pragmatischen Schweizer Art. »Ich akzeptiere es einfach.« Dann muss Tonra wieder lachen, diesmal über ihren Freund. »Aber es gab schon Stücke, über die du nicht so glücklich warst.« »Das stimmt überhaupt nicht!«, gibt Haefeli zurück. Dabei belassen wir es.

Wer hier welche Art von Beziehung führt, spielt auch keine Rolle. Daughter machen erstaunliche Musik, die auch durch die bewusste Konfrontation mit einer potenziell schwierigen Verbindung eine Intimität erreicht, die die stärkste Waffe der Band ist. Das Risiko sich Verletzungen zuzufügen, scheuen die Londoner ohnehin nicht: Schließlich sind neue Wunden neue Songs.

DAUGHTER
IF YOU LEAVE
4AD / BEGGARS

Kool Thing

Kaleidoskop der Erinnerung

Natürlich erinnert der Bandname sofort an Sonic Youths legendäre Gleichstellungshymne aus dem Jahr 1990. Aber Julie Chance und Jon Dark verarbeiten in ihrer nostalgischen und fragmentarischen Befindlichkeitsmusik mehr als nur ein feministisches Augenzwinkern.

TEXT: Matea Prgomet FOTO: Christian Werner

»Der konzeptionelle Rahmen unseres Debüts ist mit Sicherheit das Erinnern an unsere Jugendjahre. Es ist sehr wichtig, dass man sich, zumindest in seiner Phantasie, die Verbindung zu dieser Zeit erhält. Der Blick, den wir zurückwerfen, ist nostalgisch und fragmentarisch, aber nicht sentimental.« Mit dem Stichwort Nostalgie werden umgehend die verspulten Retro-Befindlichkeiten der vergangenen Jahre auf den Plan gerufen, doch mit den üblich verwaschenen Lo-Fi-Kollagen haben Kool Things düster vibrierende Mitternachtsmomente wenig zu tun. Vielmehr handelt es sich bei ihren Retrospektiven um reine Introspektionen: Die eigenen Befindlichkeiten werden in einen musikalischen Rahmen gespannt und mit einem facettenreichen Nebeneinander an Erinnerungen neu befüllt. Referenzieren Chance und Dark in ihren Harmonien die Großen der 80er-Jahre von Kate Bush und The Cure über Joy Division bis hin zu The Smiths, dann tun sie das immer im direkten Bezug zu ihrem adoleszenten Ich.

Die Beiden lernten sich vor zwei Jahren in einer Pariser Bar kennen. Chance legte auf, und wie es das Schicksal so wollte, war Dark die einzige weitere Person im Raum, die ebenfalls Englisch konnte. Man kam ins Gespräch und landete umgehend bei der einen Leidenschaft, die beide Frauen antrieb: Musik. Zwei Wochen später zog Dark zu Chance nach Berlin. »Es fühlte sich eben richtig an«, sagt die ursprünglich aus Sydney stammende, professionell ausgebildete Toningenieurin. Seitdem arbeitete das Duo kontinuierlich auf ein Debütalbum hin, meistens gemeinsam in ihrem Kreuzberger Studio, jede für sich in einer anderen Ecke. Während Chance für das Songwriting zuständig ist, produziert und mischt Dark sämtliche Tracks in Eigenarbeit. »Ja, das hat mir schon so einige schräge Blicke eingebracht«, sagt sie und zuckt mit den schmalen Schultern. »Natürlich erwarten alle in dieser männerdominierten

Julie Chance und Jon Dark (v.l.)

Produzenten-Arena hinter dem Namen Jon Dark einen Mann. Und dann sind sie immer erstaunt, wenn sie herausfinden, dass sie es mit einer Frau zu tun haben.« Zählt man zu diesem Namenspielchen noch die offensichtliche Referenz an »Kool Thing«, die Gleichberechtigungshymne Sonic Youths, dazu, stellt sich die Feminismus-Frage wie von selbst. »Als Frau in der Musikindustrie bist du natürlich erst einmal auf eine traditionelle Rolle limitiert. Und wenn man als Frau Musik macht, eröffnet man mittlerweile den Gender-Diskurs praktisch schon alleine dadurch. Trotzdem fließt nicht allzu viel davon in unsere Songs, einfach, weil uns auf künstlerischer Ebene bisher ganz andere Dinge deutlich mehr interessiert haben. Der Bandname ist eher so etwas wie ein Zwinkern in Richtung Feminismus.«

Wofür sie sich also stattdessen interessieren, zeigen Chance und Dark mit einer unglaublichen repetitiven Kohärenz: Das fragmentarische Erinnern passiert nicht nur auf thematischer, lyrischer und atmosphärischer Ebene, sondern zieht sich durch alle Schichten des Albums. Der Drang nach Eskapismus, die Abkapselung des Individuums und das Nichtdazugehören stehen in der Gefühlswelt des Werkes mühelos neben der Sorglosigkeit, der Unbefangenheit und der Naivität. In gleichem Maße stehen sich nicht nur Shoe Gaze und New Wave, sondern auch Electronica, Pop und Gitarrenelemente gegenüber. »Das ist das Gute an der heutigen Zeit«, sagt Dark, »mit unserem postmodernen Verständnis können all diese Gegensätze wie selbstverständlich nebeneinanderstehen und trotzdem funktionieren.« Kool Things Erinnern ist eben wie ein Blick durch eine sich ständig drehende, kaleidoskopische Linse. /

KOOL THING
KOOL THING
EIGENVERTRIEB

Rasta und Restrealität

Die Rapper AK und Dash liefern mit *Indigoism* einen diffusen Mix aus westlicher Philosophie, ägyptischer Numerologie und Afrofuturismus – und läuten damit den längst überfälligen Paradigmenwechsel im Rapgeschäft der Ostküste ein.

TEXT: Julian Brimmers FOTO: Alexander Richter

Manchmal macht es Spaß, das Spiel um die seit neuestem Billboard-relevante Phantomwährung YouTube-Klicks mitzumachen. In Anschauungsbeispiel a) sehen wir flott geschnittene Ultra-Nostalgie in schwerer Sättigung, Händereiben an der Brooklyn Bridge, Basketball an den West Fourth Street Courts im Greenwich Village. Rap als Woody-Allen-Film, in dessen vertraute Ästhetik man sich hineinkuscheln kann. Derzeitige Klickzahl: 260.000. Ein schlechter Scherz – zumindest für den mit Gold und Platin verwöhnten Rapper Fabolous, dessen von Just Blaze produzierter Hymnenversuch »So NY« gut aussieht, gut klingt, aber einer mittelschweren Katastrophe gleichkommt. Dagegen wirkt der musikalisch ebenfalls eher wertkonservative, aber von jedem Kalkulationsverdacht befreite Kool-Aid Acid Test »Herb Shuttles« (Anschauungsbeispiel b), letzter Stand: 1.625.000 Views) von The Underachievers so angenehm beunruhigend wie ein Teenager im eigenen Haus, der die Welt nicht mehr versteht. Seit Juni 2012 erreicht jedes Underachievers-Video eine ganze Menge Leute – und ihr 16 Songs starkes Debüt-Mixtape *Indigoism* kündet von einem längst überfälligen Paradigmenwechsel im um Einfluss ringenden Rapgeschäft der Ostküste.

Indigoism ist eine fantastisch halbgare Angelegenheit. Ein Release, so hingerotzt und temporär gültig, wie gleichzeitig in der Lage, das komplette Themenspektrum der Underachievers abzubilden. Die Vorzüge des Mixtape werden hier in vollem Umfang ausgespielt, denn vermeintliche Makel funktionieren als Versuchsaufbauten, nicht als schwache Songs oder technische Mängel. Inhaltlich gehen diese Brüche nahtlos weiter: Religionskritik reiht sich an Bibelzitat, an Koranzitat, an Kanye-West-Zitat. All das wird zusammengehalten von modern klingenden, aber traditionsbewusst rumpelnden Beats und einem teils diffusen Mix aus westlicher Philosophie und Kifferesoterik, ägyptischer Numerologie, Afrofuturismus und umgedeuteten Rasta-Schlagworten. »So sind wir aufgewachsen«, sagt AK, der routiniertere Rapper, aber deutlich schüchternere Interviewpartner der beiden Underachievers, und lacht.

»Dash kommt aus Guyana, ich habe Wurzeln in Trinidad. Im Flatbush der 90er wurden wir mit Reggae und Rastafari erzogen. Das ist unsere kulturelle Herkunft. Aber wenn wir über Religion reden, dann sprechen wir generell vom meditativen Element, von Selbsterkenntnis. Nicht von institutionalisierter Religion, die Leute trennt.« So wie ihr Labelchef Flying Lotus und sein Brainfeeder-Camp, sehen sich auch AK und Dash ausdrücklich in einer Beatnik- und Hippie-Tradition – ohne deren hedonistisch-unengagierte Ausprägung. Während die Drugtales der Jugendfreunde Flatbush Zombies zwar spannend vorgetragen, aber immer noch als bloße Entfesselungstrope funktionieren, übernehmen Drogen im Kosmos der Underachievers eine andere Aufgabe. »Wir nehmen keine Psychedelica mehr. Aber sie lassen dich die Idee von Realität hinterfragen, darauf nehmen wir Bezug. Wenn du anfängst, an allem zu zweifeln, suchst du die Antworten in dir selbst. Das propagieren wir.« /

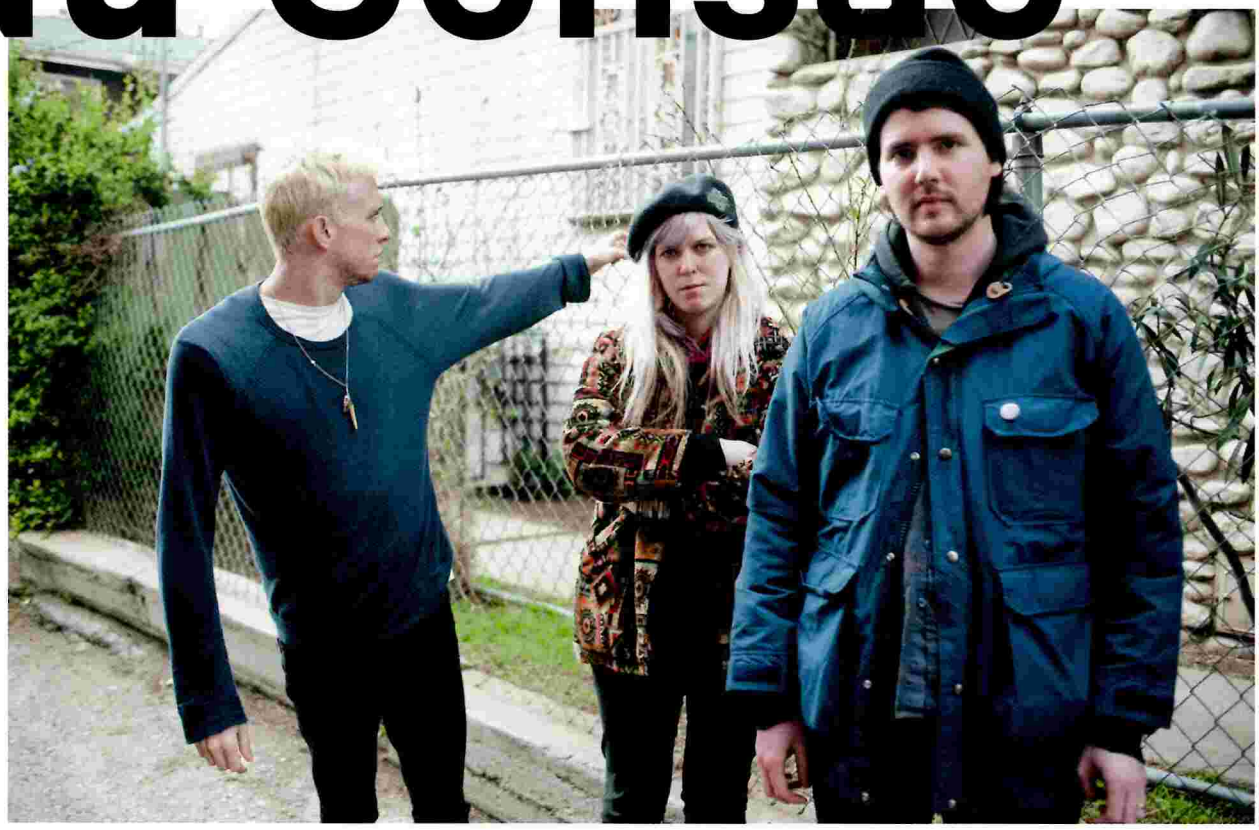
THE UNDERACHIEVERS
INDIGOISM
FREE DOWNLOAD

The Under

Anschauungsbeispiel b) – die New Yorker Rapper Dash und AK

achievers

Nü Sensae



Daniel Pitou, Andrea Lukic und Brody McKnight (v.l.)

Slacken in Vollzeit

TEXT: Max Link FOTO: Lindsey Best

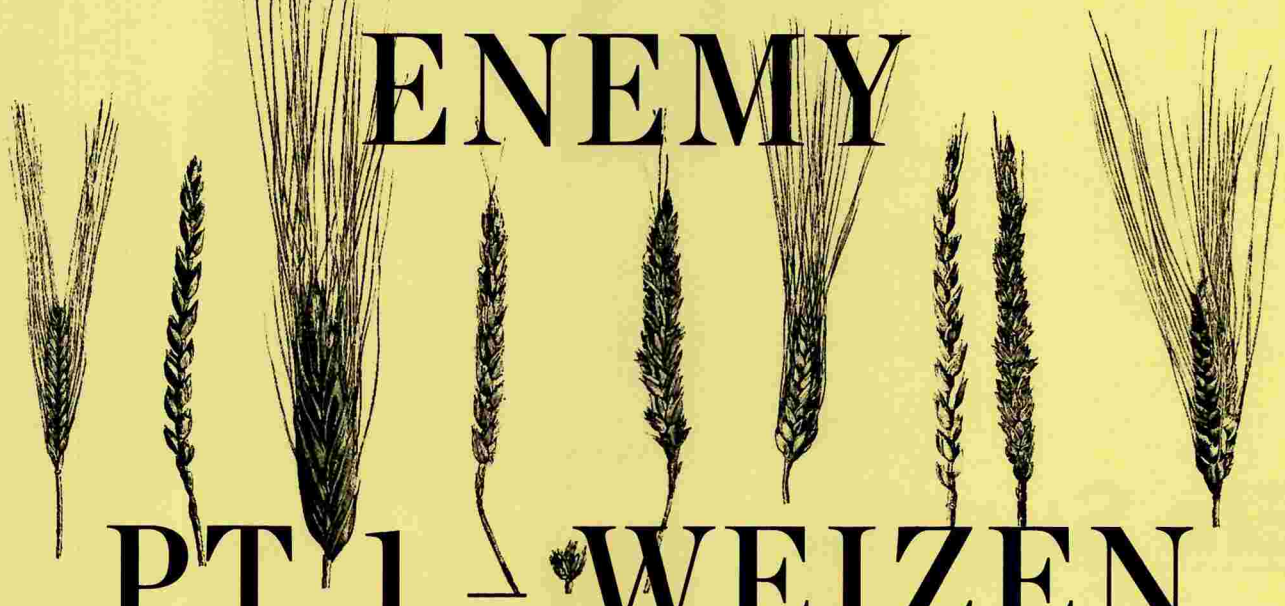
Ende der 80er-Jahre entstand im Nordosten der USA eine lässig unangepasste Musik, die sich zunächst als Seattle-Sound und später dann als Grunge in die Genrebücher des Rock einschrieb. Diese Grunge-Attitüde haben die Vollzeitslacker von Nü Sensae, die sich nur einige Meilen weiter nördlich im kanadischen Vancouver zusammengefunden haben, sozusagen mit der Muttermilch aufgesogen. Sieht und hört man etwas genauer hin, erkennt man in ihnen ein Best-Of amerikanischer Gegenkultur. Denn Nü Sensae synästhetisieren sich zu gleichen Teilen aus Noise, Punk, Hardcore, No Wave und Riot Grrrl.

Die Songs sind dementsprechend vielschichtig und durchaus komplex, behalten trotzdem eine *rawness*, die sich, wie Schlagzeuger Daniel Pitout verrät, aber eher aus »einer intuitiven Punkenergie« speist, als aus der Intellektualität des No Wave. Pitout und die Sängerin und Bassistin Andrea Lukic haben sich im letzten Jahr dazu entschieden, mit Brody McKnight einen in Szenekreisen bekannten Noise-Gitarristen einzubinden. Mit positivem Effekt: Die Songs ihres aktuellen Albums *Sundowning* gewinnen dadurch an Dynamik. Auf laute Parts, in denen geschrien wird und die Emotionen ausbrechen dürfen, folgt meist eine kühle Strophe (auf wütend folgt also *wasted*, wie bei einer guten Punkparty), in der sich Lukics Gesang so weit runterschraubt, dass er bisweilen an Kim Gordon erinnert.

Apropos: Gordon wird innerhalb der Band kontrovers diskutiert. Die Furcht davor, in eine Kiste gesteckt zu werden, aus der man nicht mehr herauskommt, ist recht groß. Nichtsdestoweniger ist die Band hervorragend vernetzt. Pitout organisierte im vergangenen Jahr das Aids Day Music Project, dessen Line-Up unter anderem Mac DeMarco, Ron Reyes (Black Flag) und Grimes beinhaltete: alles Freunde der Band. Die letztgenannte, Grimes, ebenfalls Kanadierin, spricht gerne von einem kultähnlichen Status der Noise-Bewegung in Montreal und erzählt von mehrstündigen Konzert-Happenings. »In Vancouver gibt es so etwas eher nicht.« So kommen Nü Sensae erst gar nicht in Verlegenheit, eventuell Teil einer Szene zu werden. Und eine Stelle auf vermeintlich einsamem Posten kann ja auch durchaus erfüllend sein. /

NÜ SENSAE
SUNDOWNING
SUICIDE SQUEEZE

KNOW YOUR ENEMY PT. 1 – WEIZEN



TEXT: Holger in't Veld

Aus gut unterrichteten Regierungskreisen erreicht uns folgende Verlautbarung der Gesundheitsbeauftragten: »Wir alle haben in Bezug auf unseren unausweichlichen Tod nur zwei Alternativen – Herz/Kreislauf oder Krebs.« Kein Witz. Gesunde Ernährung verringert die Wahrscheinlichkeit von Herz/Kreislauf. Nun ist Krebs aber bekanntlich der noch unschönere Abgang. Die Folge? Ab zu McDonald's – oder vielleicht doch die Grundlagen dieser »Erkenntnis« grundsätzlich in Frage stellen? Ja, natürlich.

Trotzdem müssen wir jetzt mal was essen. Heute Abend, Kinder-was-noch-da-ist: Nudeln mit grünem Pesto, zwei Sorten Paprika (leicht angebraten), eingelegte gehackte Trockentomaten und Parmesan. Bis auf das verbindende Olivenöl: nicht gut. Sagt der Blähbauch. Grummeln = körperliche Abstoßungserscheinung. Sicherlich gegen den Parmesan, aber auch und immer gegen – Weizen! Ein Thema, das sich zumindest in der medialen Abbildung still und heimlich hinter den Soja-Exzessen und Palmöl-Rodungen versteckt. »Glutenfrei? Ja, ja ... hast du auch echte Probleme?« Ja, habe ich: die Omnipräsenz von Weizenmehl weit über das Sichtbare – also alle Backwaren, Pizza, Pasta & Co. – hinaus. Spinat, Eis, Fertigsoße, Wurst – mal die Zutaten gecheckt? Zeit also für »Wissen«.

Doch damit keiner etwas falsch versteht:

1. Wissenschaftliche »Erkenntnisse« sind interessant, werden aber nie absolut genommen. Die einzige Untersuchung von Relevanz ist mein/dein Körper mit seinen Reaktionen. Der »Rest« ist Ethik, Moral, Fairness, Natur und gesunder Menschenverstand.

2. Das in der letzten Pofalte benannte Phänomen »jeder Mensch ist anders, keiner verdaut genau gleich« bleibt bestehen.

3. Trotzdem gibt es ein paar allgemeingültige Anti-Stoffe. Weizen ist einer davon.

Warum? Weizen wird seit Ewigkeiten züchterisch »optimiert«. Das bedeutet unter anderem eine stete Erhöhung des Proteinanteils. Eine Sorte der Weizenproteine sind die Lektine, die sich mit den roten Blutkörperchen verbinden und das Blut dickflüssig machen, was Thrombosen, Schlaganfall und Herzinfarkt begünstigen kann – und das Darmgeschehen beeinflusst: Entzündungen, Störungen der Darmflora und Produktion von Durchlässigkeiten der Darmschleimhaut.

Dann ist da noch ein anderes Eiweiß namens Gliadin, Bestandteil des Weizenproteins Gluten, das bei der Verdauung Exorphine ausschüttet, die die Blut-Hirn-Schranke passieren und sich im Gehirn an sogenannte Opioid-Rezeptoren binden, was Sucht initiiert – eine Sucht nach Weizen.

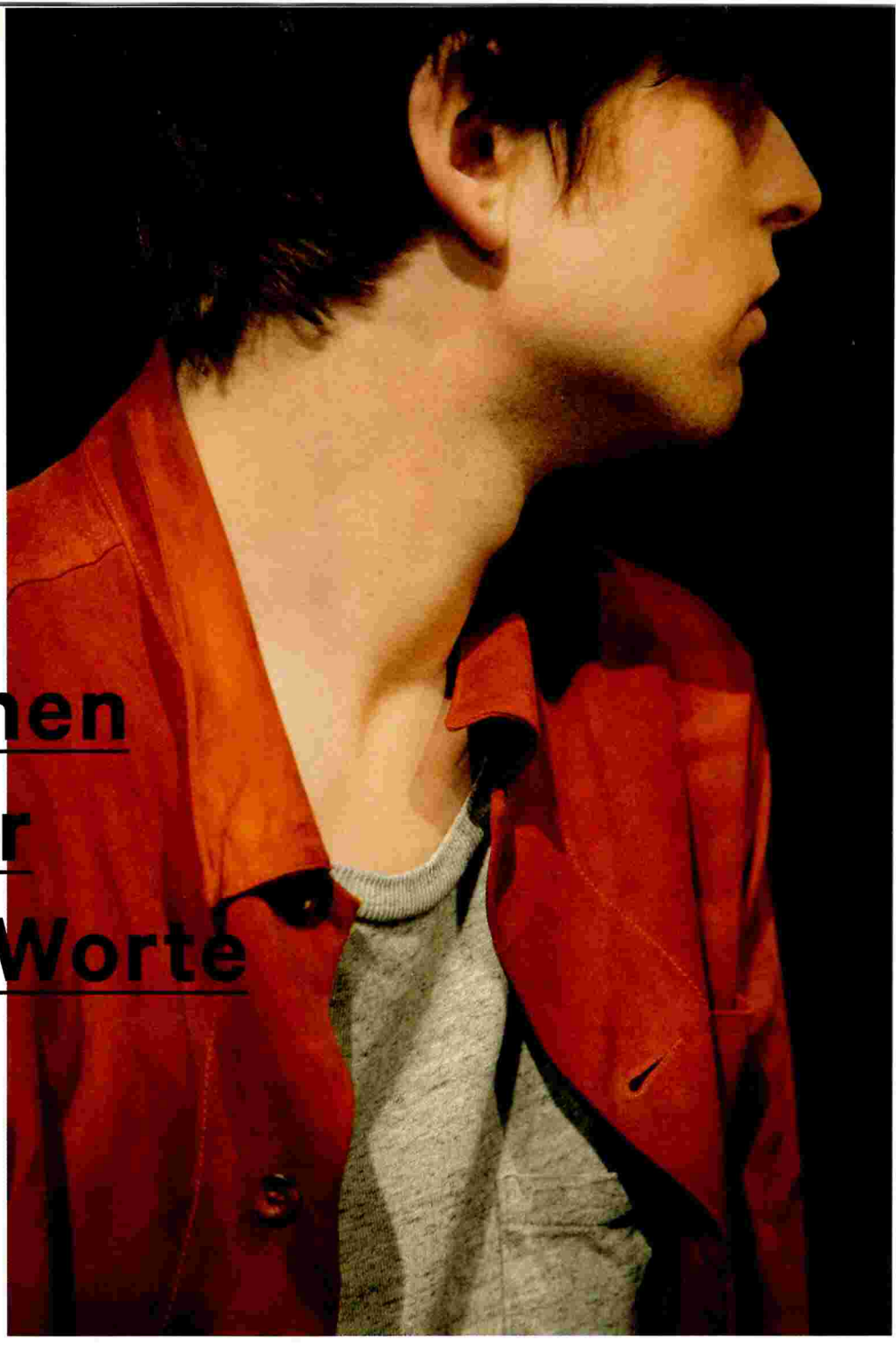
Nun befinden sich diese Eiweiße vor allem im Keim, also dem Teil, den nur Vollkornesser zu sich nehmen. Für die Allgemeinheit der Schrippen/Toast/Streuselschnecken/Pizza/Pasta/Focaccia-Welt gilt die einfache, aber genauso triste Wahrheit: Weißmehl ist isoliertes Kohlenhydrat ohne Ballaststoffe. Die Stärke wird im Dünndarm ratzfatz in Zucker aufgespaltet, der den Blutspiegel pusht wie raffinierter Haushaltszucker und zum Beispiel Rheuma befeuert. Brötchen oder Zuckerwatte – kaum ein Unterschied.

Wenn auf Mehl eine Bezeichnung wie Type 405 zu lesen ist, geht es um den Restgehalt an Mineralstoffen (405 bedeutet: pro 100 Gramm Mehl noch 405 Milligramm Mineralstoffe, Vollkornmehl trägt die Typenzahl 1700 oder 1800). Das eventuell gesündere Vollkornmehl nützt dem Körper aber nur dann, wenn es unmittelbar vor dem Verzehr oder der Weiterverarbeitung frisch gemahlen wird. Denn Sauerstoff führt nach dem Mahlen sofort zur Oxidation von Vitalstoffen.

Also denn, liebe Bewohner der To-go-Welt: DIY! DIY! DIY! Heimproduktion killt Zombie-Food! Sich statt des armseligen, womöglich Kapseln verarbeitenden Espresso-Automaten lieber eine kleine Getreidemühle in die Küche zu stellen, hat, wie tägliche Selbstversuche zeigen, eine noch lebensverbesserndere Wirkung als der Konsum des neuen Albums von My Bloody Valentine (statt des neuen Albums von Kollegah & Farid Bang). Kaum zu glauben, aber wahr. /

PS: Ausprobieren:
Dinkel, Emmer, Einkorn, Urroggen, Kamut. Anders und besser:
Hirse, Quinoa, Buchweizen und Amaranth.
How to use it – find out!
Immer schön den Körper fragen!

Ein Summen sagt mehr als 1000 Worte



Wenn geposed wird, dann nur zaghaft: James Blake in London, Februar 2013.

James Blake

Er ist einer der spannendsten Popkünstler dieser Tage. Vor gut zwei Jahren stieß James Blake die Tür in die R'n'B-Zukunft zwischen Waberbässen und elektrisiertem Gospel auf. Durch dieselbe Pforte schlüpfte nach ihm eine ganze Armada von Adepten des Blake-Sounds, viele Epigonen, manche aber auch mit eigenen Entwürfen. Blake selbst ist längst einen Schritt weiter. Auf seinem zweiten Album *Overgrown* treten, neben Songwriting über die Liebe, vor allem wieder organische Sounds in den Vordergrund. Ein Paradigmenwechsel, den auch Acts wie Vondelpark oder Deptford Goth vollziehen. Vorhang auf für den neuen Gospel der englischen Chorknaben!

TEXT: Jan Wehn
FOTOS: Kim Jakobsen To (Assistance by Ray Noir and Valentin Senac)

»Es war das Schlimmste, aber auch das Schönste, was ich je erleben durfte«, sagt James Blake und guckt einen erst mal ganz lange einfach nur an. »Wirklich.« Er sagt das so voller Begeisterung und Nachdruck, dass man erst einmal perplex ist, weil diese Gefühlsbekundungen einfach aus diesem schüchternen Kerl heraussprudeln, als habe er nur darauf gewartet, dass jemand endlich danach fragt. »Ich habe das erste Mal in meinem Leben Liebe erfahren dürfen.« Stille. »Leider eine, die nicht von Dauer ist.«

Blakes Freundin, über die er im weiteren Verlauf des Gesprächs bis auf ihre herausragenden Fähigkeiten als inspirierende Muse für das neue Album kein Wort verliert, lebt in Los Angeles. Er sieht sie nur alle paar Monate. Wie schwer ist diese Beziehung auf Distanz, das Dosieren und Portionieren von Gefühlen auf einige wenige Tage? Und überhaupt: Was nützt die Liebe in Gedanken? All die Irrungen und Wirrungen dieser transatlantischen Verbindung, sie haben Eingang gefunden in *Overgrown*, das neue Album von James Blake, das in der ersten Aprilwoche erscheint. Es ist nur halb so kompliziert wie sein Vorgänger, aber immer noch anspruchsvoll in Vortragsweise und Rezeption. Es ist strukturierter, aufgeräumter, irgendwie ordentlicher. Und es klingt wärmer. Nach mehr. Blake ist nicht mehr alleine. Und glücklicherweise hat er es geschafft, diese seine ganz persönlichen Romantizismen in gewohnt kryptischer Doppelbödigkeit zu verpacken und nicht jedem auf den ersten Blick zugänglich zu machen.

Zum Beispiel ruft er sich auf »Take A Fall For Me« selbst einen zur Geduld mahnenden Ratschlag zu. »You can't marry her yet!« – ein Ins-Gewissen-Reden des Über-Ich, so herzergreifend wie noch einige weitere Momente auf dieser Platte. Dann und wann bemerkt man auf den zehn Stücken auch durch das Tarngewand der Metaphorik verhüllte Querverweise auf das Wesen Blakes und seinen Wandel in den letzten Jahren. Eine Geheimsprache, deren Intention nicht in Gänze gedeutet werden kann – aber ist es nicht auch ein schöner Gedanke: wie James Blake ein Album nur für seine Freundin und sich macht, Liebesbotschaften in die Songs einarbeitet, behutsam verschlüsselt und das gemeinsame junge Glück gegen alle Welt abschirmt?

Einzig das jetzt erscheinende zweite Album ist komplett voll mit dem echten Blake. Das ist seltsam. Denn meist geschieht es genau andersherum: Jeder Kunstgriff und gerade seine allerersten Ausschläge beruhen auf einem gewissen persönlichen Initiationsmoment, weshalb auf den nachfolgenden Werken genau der artifizielle Erfindungsreichtum von Nöten ist, der Musikern beim zweiten Album und Literaten beim zweiten Roman die größte Hürde zu sein scheint. James Blake hat in den zwei Jahren nach seinem Debüt und diesem immensen Erfolg natürlich nicht nur eine schöne Frau aus Übersee, sondern gefühlte zehntausend andere Menschen kennengelernt. »Plötzlich gehen all diese Türen auf: Du wirst zu Partys eingeladen, jeder will irgendetwas mit dir machen. Es wäre dumm, das alles mitzunehmen, weil diese Sachen dir deinen Sinn für Kreativität nehmen können. Man muss auch einfach nach Hause gehen können und Musik machen. Es kommt immer darauf an, den Fokus nicht zu verlieren. Glücklicherweise bin ich dafür zu rational.«

Blake bringt die Begrifflichkeit des Rationalen selbst ins Spiel. So emotional seine Musik auch anmuten mag, der oben genannte Gefühlsausbruch passt weniger zu dem 24-Jährigen, wohnt seinen Stücken doch stets etwas Zurückhaltendes und Kontrolliertes inne. »Rationalität hemmt, auch emotional«, sagt Blake. »Manchmal ist es hart, an so etwas wie Liebe oder eine Romanze zu glauben. Natürlich tue ich das, ich bin Romantiker durch und durch – aber es dauert eine Weile, zu verstehen, wie man wirklich mit jemandem zusammen sein, sich selbst dem anderen komplett anvertrauen und sich fallen lassen kann. Ich glaube, ich bin emotional nicht so freimütig, wie ich es gerne wäre, weil mich so viele Leute beobachten.« Herauszufinden, wie das funktioniert, sei für ihn eine wichtige Erfahrung gewesen. Eigentlich sind das doch ganz normale Erfahrungen, die wir alle machen. Aber wenn man mit Anfang 20 zum neuen Wunderkind des Pop auserkoren wird und zwei Jahre später ein neues Album abliefern muss, fließen die elementaren Dinge des Erwachsenwerdens sicher mit ein in die Musik.

Oder doch nicht? Es ist genau dieser Zwiespalt, den man jedem der zehn Stücke auf *Overgrown* vor allem in puncto Songwriting anhört: Echte Gefühle und Erlebnisse, die rausmüssen, ringen mit

dem kryptischen Charakter des Erstlings, auf dem es doch so wunderbar funktioniert hat, alles und irgendwie auch nichts zu sagen. Und zu guter Letzt waren da auch noch die Coverversionen »Limit To Your Love« und »A Case Of You«, derentwegen nie ganz klar war, ob Blake eigentlich auch selbst Songs schreiben kann. Sogar für »The Wilhelm Scream« kam die maßgebliche Inspiration von einem Titel seines eigenen Vaters, James Litherland, der in Bands wie Colosseum und Bandit spielte. Es reifte der Ehrgeiz, jetzt selbst Songs zu schreiben, sich nicht zurückzuflüchten in den dunklen Metaphernwald, aus dem das Debüt *James Blake* in die Welt entlassen wurde. Jeder hat sich damals doch vorgestellt, wie der kleine James am Küchentisch unter den verwuschelten Haaren hervorguckt und Bruder und Schwester nicht mehr mit ihm sprechen. »Ich habe ja gar keine Geschwister«, sagt James, zuckt mit den Schultern und schmunzelt. Die Hörer hätten die Leerstellen in den Texte eben mit ihren eigenen Interpretationen gefüllt.

»Ich musste, ja, ich wollte lernen, einen Song zu schreiben, gleichzeitig eine gewisse Eigenständigkeit zu erlangen und mich nicht hinter Allgemeingültigem zu verstecken. Ich wollte um jeden Preis wieder dieses Gefühl spüren, dass ein Song von mir auf Radio 1 läuft, ach was, auf Radiostationen der ganzen Welt – das ist ein großartiges Gefühl.« Wie Songwriting wirklich funktioniert, davon habe er keinen blassen Schimmer. Natürlich hätte er Neil Young studieren können, aber Blake wollte etwas Neues schaffen. In seinen Augen ist das neue Stück »Retrograde« schon Beweis genug dafür, dass er eben mehr kann als nur zwei famose Popstücke neu zu interpretieren. »Eine Woche nachdem ich ihn geschrieben habe, sagten mein Manager und ich: Dieser Song ist stark, die Leute werden ihn mögen.« Ein erstes Aufflackern seines gut im Zaum gehaltenen Selbstbewusstseins.

»›Retrograde‹ rechtfertigt alles, was auf dieser Platte passiert – das hat mir gezeigt, dass ich, was mein Songwriting angeht, langsam dort ankomme, wo ich hinwollte – und das ist gut.« Verflogen ist die zu Beginn seines Monologes über das Themenfeld des Songwriting aufkeimende Unsicherheit. Es gibt kurze Augenblicke, in denen James Blake zwischen dem Übereinanderschlagen der Beine und dem Zurechtrücken seines Ponys mit dem Ringfinger durchblicken lässt, dass er durchaus überzeugt ist von dem, was er da so fabriziert. Auf die Frage nach guten Songwritern antwortet er: »Ich bewundere natürlich Joni Mitchell. Und Jimi Hendrix.« Kurze Pause. »Oh, sind das große Namen.« Blake rollt die Augen, rückt auf der riesigen Couch in der Sir Gilbert Scott Suite des St. Pancras Renaissance London Hotel ein Stück nach hinten, zuppelt an seiner Hose herum. Er sagt und tut es, weil er das muss, nein, will – es ist Teil des oft zitierten britischen Understatements, das er auf beinahe schon beängstigende Art und Weise verinnerlicht hat. Bei der Show am Abend zuvor im Londoner Institute of Contemporary Art meinte man ständig, Blake würde vor Scham am liebsten in seinem Set-up versinken, während er im rostroten Hemd den Endlosloop zelebrierte und mit gewohnter Behutsamkeit Bassbomben zündete – aber diese vorgetäuschte Bescheidenheit, die zaghafte Pose, es ist alles nur Fassade.

Und was läge näher, als sich in Bezug auf diese absolut coole Art der Untertreibung für das Stück »Digital Lion« mit dem Grandseigneur des Understatements, Brian Eno, zusammenzutun. Genies der unorthodoxen Produktionsweisen unter sich, könnte man sagen. Da kommt jetzt endlich mal zusammen, was zusammengehört, denkt man, jung und alt, der generationsübergreifende Großangriff auf die britische Popmusik. Aber weit gefehlt. Blake antwortet sympathisch mit einer saftigen Ohrfeige für alle Verehrer von Roxy Music. »Ich wusste ehrlich gesagt nichts über ihn, bis ich ihn getroffen habe.« Es sei die Gelassenheit Enos gewesen, die ihn beeindruckt habe. »Ich habe ihm mein Album vorgespielt, und er sagte: ›Das ist sehr komplex, aber auch wunderschön‹. Da wusste ich: Das ist die Antwort auf all meine Fragen und Unsicherheiten. Meine Musik ist gut. Ich muss keine Angst haben.«

Entschlüsselt man *Overgrown* auf musikalischer und textlicher Ebene, wird einem klar, dass James Blake kein anderes Album als dieses hier hätte machen können.

Der zweite Stargast auf dem Album, RZA, lässt ihn schon weniger kalt. »Take A Fall For Me« nahm Blake über das Internet mit dem Mastermind des legendären Wu-Tang Clan auf. Er würde RZA sehr gerne treffen, sagt er sofort auf die Frage nach der Zusammenarbeit. Aus Blakes bisherigen Veröffentlichungen wird deutlich, dass seine Verbindung zu Rap und R'n'B mindestens genauso stark ist wie die zur Bassmusik aus dem britischen Königreich, als deren Erneuerer er seit Erscheinen von *James Blake* gefeiert wird. Das Album war ein Lehrstück in Sachen post-modernem R'n'B. Auch auf einem weniger beachteten Stück wie »Curbside« findet sich ein Quasimoto-Zitat, und »CMYK« besticht vor allem durch ein geschickt auseinandergepflücktes Sample von Kelis' »Caught Out There«.

Begonnen habe alles mit D'Angelo, sagt Blake. Komplettiert wurde der klassische Dreischritt wie in jeder Schlafzimmerproduzentensozialisation wohl durch den Schulterschluss mit J Dilla und das anschließende Abrücken vom schnurgeraden BoomBap durch die Entdeckung von Veröffentlichungen eines Leftfield-Autisten wie Samiyam. Spricht Blake von HipHop, dann sind es vor allem die, wie er sagt, »erdigen Sounds«, die ihn faszinieren: Dunkle Töne und warme Brocken. Unter seinem Pseudonym Harmonimix nahm er Lil Wayne, Snoop Dogg und Destiny's Child in die Mixmangel. Das Markenzeichen dieser Remixe: warme, vibrierende Basslines, durch die abseitigsten Amps gejagte Orgeln, hyperaktive Takttendenzen und jeden erdenklichen Halbton zwischen Helium und Hölle abtastende Vocalschnipsel.

Mit seinem ausufernden Werk an EPs, Tracks, Remixen und Live-Performances gab Blake schon 2011 die Marschrichtung für eine Armada an Teilzeitproduzenten vor, die ihre R'n'B-Sozialisation in eintönige Schreibtischkompositionen umwandeln und via Bandcamp oder Soundcloud vertreiben und denen es seit jeher an diesem einen

unerklärbaren Kunstgriff mangelt, der Blake so besonders macht. Anlässlich des Debüts *James Blake* wurde er als Wunderkind, als Multitalent und als autistischer Sonderling von der Insel mit Geheimtippstatus beschworen. Ja, sogar von so herrlichen Theorien wie der, dass Blake der erste Singer-Songwriter aus den Reihen der *digital natives* sei, war die Rede. So sehr man allerorts voller Lobhudeleien war, darf man nicht vergessen, wie sehr das Album in snobistischen *Early adopter*-Kreisen für seinen Konsensklang nach der Veröffentlichung von *James Blake* verachtet wurde. Es war ein steiler Weg von gerade mal dreistelligen Auflagen einer 12-inch auf R&S Records in die monatlichen Hotpick-Listen der Lifestyle-Magazine. Und die enervierenden Erklärungsversuche rund um Post-Dubstep, an denen sich vor allem Hardliner, die das James-Blake-Ding von Anfang an nicht wirklich verstanden hatten, mit schwitzigen Fingern und ernsten Mienen abarbeiteten, waren kaum zu ertragen. James Blake hat sich davon freigemacht. Zwar folgen ihm mit Vondelpark und Deptford Goth schon die nächsten Adepten in eine soundästhetisch ähnliche Richtung, verfahren dabei aber auf eine eigensinnige und autarke Weise. Nichtsdestoweniger ist *Overgrown* auch ein Befreiungsschlag.

»Jeder nimmt derzeit ein Sample und pitcht es fünf Halbtöne hoch oder runter – das wurde mir einfach zu blöd«, sagt Blake bestimmt. Auch die Modulation der Stimme durch Auto Tune oder Melodyne, eigentlich gedacht als behutsames, softwaregesteuertes Korrektiv, erstmals durch Cher populär gemacht, später durch T-Pain wieder salonfähig und spätestens mit dem mäßig spannenden Poliça-Album ins Unerträgliche getrieben, hat Blake zu den Akten gelegt. Er zückt sein iPhone und spielt »No Matter How You Pray« von Mahalia Jackson an. Er habe den Song vor den Aufnahmen zu »Retrograde« oft gehört. Die Königin des Gospel singt mit einer ganz fantastischen Stimme, deren Schlenker und die Intonation des afroamerikanischen Kirchengesangs James Blake auf seinem neuen Album gekonnt adaptiert. Er würde sich in keiner Weise als religiös bezeichnen, aber neben dem Gospel sei es auch die Orgel gewesen, die ihn während den Arbeiten am Album fasziniert habe. »Der Sound von Pfeifen und Orgeln ist großartig. Es klingt so organisch und hölzern.« James Blake sucht förmlich nach Worten. »Echt, ja, Orgeln klingen echt.« Das kraftvolle Geräusch von Luft, die durch Holz und Metall fließt – kann es einen natürlicheren Klang geben?

Blake sagt, er habe auch sonst mit vielen neuen Instrumenten gearbeitet, um den Klang des Konsenses zu vermeiden. So kam etwa der Moog Taurus zum Einsatz, ein fußbetriebenes Bass-Pedal. »Das Ding mit dem Bass ist, dass es nicht nur darum geht, wie laut er ist oder ob man von ihm erschüttert wird – es geht um den Klang. Wenn man eine Passion für Subbässe entwickelt hat, weiß man den Ton gar nicht mehr zu schätzen.« Der Taurus lasse UK Bass klingen – wie Blake im Übrigen meint: die wohl am wenigsten basslastige Musik der letzten 30 Jahre –, als würden Kinder auf einem Tenori-on herumpatschen. »Aber der Taurus lässt den Raum in voller Gänze erzittern. Ein fantastischer Moment.«

»Jeder nimmt derzeit ein Sample und pitcht es fünf Halbtöne hoch oder runter – das wurde mir einfach zu blöd.«

Die schon in der Melodiesektion vollzogene Abkehr vom Elektronischen führt Blake in der Rhythmussektion fort. Auch hier setzt Blake nicht auf Altbewährtes: »Die 808 ist die am meisten überstrapazierte Drummaschine in der Musikindustrie.« Den ihr über Dekaden angedichteten Legendenstatus als Drumcomputer spricht Blake der Roland TR-808 gar nicht ab. »›6 Foot, 7 Foot‹ von Lil Wayne etwa wäre ohne die 808 nicht, was es ist. Aber sie wird mir in letzter Zeit zu inflationär verwendet. Ich versuche, sie nur noch spärlich einzusetzen, damit es richtig knallt, wenn sie denn mal vorkommt.« Auf *Overgrown* vernimmt man eher fieldrecordingartige Zählvorgaben: Ein Schnipsen am anderen Ende des Raumes, ein auf Konzertsaalgröße aufgepumptes Rascheln, Snares, die durch ins Unendliche gedehnte Soundtäler klackern.

James Blake wäre nicht James Blake, wenn er diesen organischen Überbau und die eigene Zurückhaltung in Sachen Sound-Experimenten nicht an diversen Stellen immer wieder aufbrechen würde. Zum Beispiel mit akustischen Alarmsignalen. An allen Ecken und Enden auf *Overgrown* bauen sich riesige Wände aus heulenden und rotierenden Motorsirenen auf und begraben jeden einzelnen Ansatz eines Tons unter sich. »Sirenen haben einen rohen und industriellen Klang, gleichzeitig klingen sie aber unglaublich emotional. Man vernimmt ihren Warnruf und alles in einem gerät in Bewegung. Sie bedeuten Gefahr und Aufmerksamkeit, du bist bereit dafür, dass gleich etwas passiert.« Und es stimmt: Als Blake am Abend vor dem Gespräch in London »Retrograde« vor zirka 300 Zuhörern in der ICA das erste Mal performt, gibt man ganz genau acht, als diese Wände aus Signalhörnern über seine Croonerismen hereinbrechen und alles unter sich begraben – und wie schon damals beim endlos wummernden Bass auf »Limit To Your Love« vibrieren einem die Nasenflügel, ja, jagt es einem Schauer über den Rücken. Schauer, die am äußersten Härchen der Augenbraue beginnen, sich über den gesamten Kopf am Hals hinabarbeiten und dann, im Takt der Claps, über die Brust, in Richtung Körpermitte wandern.

Overgrown ist Musik, die wie schon die Stücke auf dem Vorgänger den ganzen Raum erfüllt und dabei den Körper vereinnahmt. Jede hinterletzte Ecke auf den zehn Tracks ist voll mit Klang. Oder eben mit einer besonderen, andächtigen Stille, die fast sakrale Stimmung verbreitet. Dann und wann schwappen Wellen an Land, es kreischen sogar Möwen. Und doch verkommt das Album zu keinem Zeitpunkt zu Easy-Listening. Dafür sorgen all das Plätschernde, die fast regentropfenartigen Kickdrums und die leiernden und eiernden Akkorde. Neulich schrieb jemand auf Facebook, James Blake klinge neuerdings wie Xavier Naidoo. Völliger Quatsch. Genau wie der *NME* aus einer Laune heraus meinte, ihn mit Phil Collins vergleichen zu müssen. *Overgrown* klingt so eigen wie *James Blake* und doch ganz anders. Das beste Beispiel hierfür ist »Our Love Comes Back«, mit dem das Album schließt. Man hört nicht viel mehr als einen Mann und sein Klavier. »You know how we've grown«, singt Blake. Dann beginnt das Stück zu brummen, ein flauschiges Etwas tippelt über Trommeln, und man denkt an diesen einen versoffenen Jazz-Tune,

James Blake und die feine englische Art: vorlaufen, aber auch den Nachkomenden die Tür aufhalten

dessen Name einem nie einfällt, während sich von Takt zu Takt unzählige Gesangs- und Klangschalen akkurat übereinanderstapeln und von Blake behutsam zum Tönen gebracht werden – ein Summen sagt mehr als tausend Worte.

Entschlüsselt man *Overgrown* auf musikalischer und textlicher Ebene, wird einem klar, dass James Blake kein anderes Album als dieses hier hätte machen können. Die Liebe, diese Rationalität, aus der er immer wieder kurz ausbricht, das Understatement, die klangliche Neuerfindung und das Weiterdrehen, die stimmliche Zurückhaltung und Anlehnung an Gospel machen *Overgrown* zu einem enormen Album. Es ist kein Andocken an das Vergangene, was einer Band wie The xx zwar keine Häme, aber eben auch nicht die erwarteten Begeisterungsstürme einbrachte. *Coexistence* war zu erwarten, *Overgrown* dagegen nicht. Es ist vielmehr die erstaunliche Entwicklung eines Mittzwanzigers, der nichts dem Zufall, aber alles seinem Können überlässt. »Im Gegensatz zu *James Blake* findet sich auf *Overgrown* das gesamte Spektrum meiner Emotionen. All meine Sehnsüchte, mein Humor, meine Traurigkeit, das Kind in mir, ein bisschen *what the fuck*-Haltung, auch Dankbarkeit. Es muss alles immer im Gleichgewicht sein.«

Die schwere Tür zur Suite des St. Pancras Renaissance London Hotel geht auf. Ed, ein Mitarbeiter von James Blakes Plattenfirma, kommt mit einem Pizzakarton herein. Blake hat Pizza Funghi mit Oliven und extra Käse bestellt. Als er von einem der Stücke abbeißt, zieht der Käse lange Fäden. Genüssliches Schmatzen erfüllt den Raum. Genau jetzt, zum Schluss, kann man dann vielleicht doch noch eine Frage loswerden. Wie cheesy ist die Musik von James Blake eigentlich? »Ich wüsste nicht, wieso man meine Musik kitschig finden sollte«, sagt er, kaut und guckt einen ganz lange einfach nur an. /

JAMES BLAKE
OVERGROWN
UNIVERSAL

JAMES BLAKE LIVE BEIM ELECTRONIC BEATS FESTIVAL
PRÄSENTIERT VON SPEX: 16.05. KÖLN, E-WERK

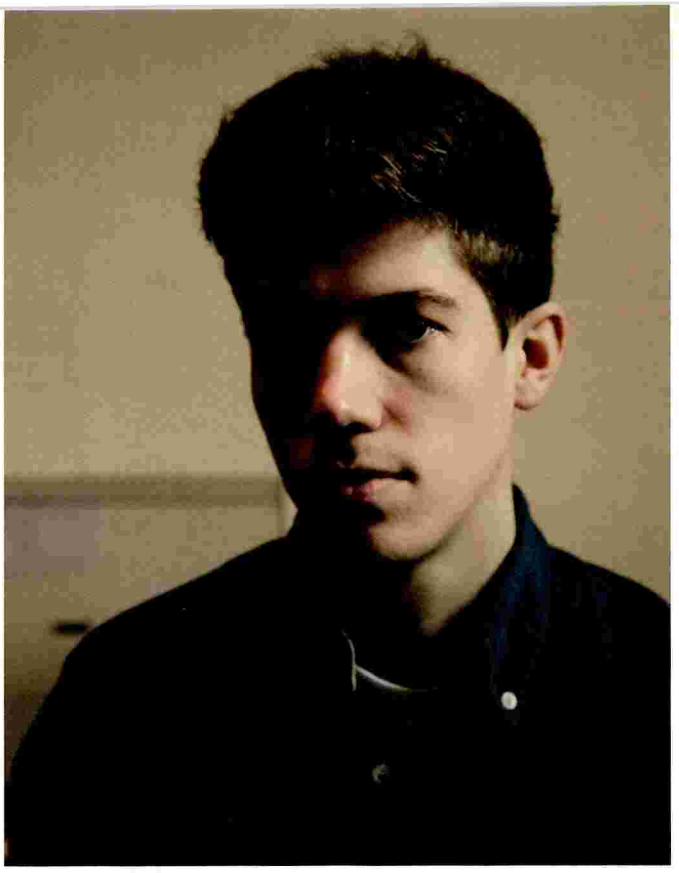
Streben nach Re-Naturalisierung

TEXT: Thomas Vorreyer
FOTOS: Kim Jakobsen To

Vondelpark

Es ist schon erstaunlich, wie es den Labelbetreibern Dan Foat, Andy Whitaker und neuerdings Sam Willis seit 2009 von Ostlondon aus gelungen ist, das belgische Techno-Traditionslabel R&S Records wiederzubeleben. Der Dub-Techno eines Untolds oder Blawans knüpfte an das eigene Kontinuum an, gleichzeitig bot man dem experimentellen Dubstep von Lone und Pariah eine Heimstatt. Und natürlich gab es James Blake, der neben *CMYK* auch seine *Klavierwerke* für das Label klimperte. Da ging es beinahe unter, dass mit Vondelpark plötzlich auch eine Band mit Bass und Gitarre im Roster auftauchte. Auf dem Kernstück ihrer *Sauna EP*, »California Analog Dream«, führte eine spröde Gitarrenmelodie (erinnert an Bernard Sumner, nur langsamer) eine umherstreunende Stimme auf die Küstenstadt San Diego zu, während zahlreiche Samples eine abstrakte Wildnis bei Nacht zu fiebrigem Leben erweckten.

Szenenwechsel, erneut London, diesmal der Süden. »Es ist gut, sich einen Lifestyle rund um die Musik einzurichten, dann entsteht auch mehr davon.« Eine Katze maunzt im Hintergrund, Lewis Rainsbury, hörbar verschnupft, hat Matt Law zu Besuch. Die



Alex Bailey und Matt Law: Freunde der Kokosnuss

Musik- und der Kunststudenten (»Wir gehen gelegentlich zu Vorlesungen; eine gute Abwechslung.«) trinken Kräutertee. Alex Bailey, der das Trio komplettiert, ist gerade verreist. Unter der Woche arbeiten sie bis zwei Uhr Nachts im Proberaum, das Wochenende gehört den Freundinnen. »Momentan geht es darum, eine Balance zu finden«, erklärt Law. So habe man das Kochen für sich entdeckt. Britische Küche, nach Nigel Slater.

Das Streben nach Häuslichkeit und Ordnung spiegelt auch ihr Debüt *Seabed* wieder: »Es geht darum, Frieden mit deinen Mitmenschen zu schließen, deinen Platz in der Stadt zu finden, aber auch um das Jungsein und Genuss«, umschreibt Rainsbury die Grundthemen des Albums. Das Coming-of-Age-Werk löst die Fragestellung des Wie-zueinander-Findens durch jene des Wie-Zusammenbleibens ab. Aber ist erstere nicht ohnehin obsolet geworden, angesichts neuer Kommunikationsmöglichkeiten und sich ändernder Sozialmoral? »Stimmt. Wenn du dich gesund ernährst, viel Vita Coco (angepriesen als ›all-natural, super-hydrating, mega-electrolyte coconut water!‹) trinkst, mitteilsam bist und dich für *Lost* interessierst, dann kannst du sehr einfach Leute kennenlernen«, bricht das Restbubentum aus Law heraus.

Doch sie können auch ernsthaft. 2011 saß die Enttäuschung über einen verpatzten Auftritt in Rumänien derart tief, dass Rainsbury, der die Grundgerüste aller Songs aus Samples gemeinsamer Jamsessions zusammensetzt, den Song »Dracula« schrieb – ebenfalls zur Nachtzeit verortet, diesmal über das Gefühl des Nie-Ankommens, aber auch »des Aufgebrauchtwerdens durch eine Kultur«, so Rainsbury, der sich dafür von der *American Psycho*-Hauptfigur Patrick Bateman inspirieren ließ. Dabei geht es auch in der Heimat ordentlich zur Sache. Surrey, wo Vondelpark ihre EPs aufnahmen, grenzt direkt an den Bezirk Croydon, der im selben Jahr einer der Brennpunkte der London Riots war.

Die Revolte der Unterschicht lässt Rainsbury aber verhältnismäßig kalt: »Ja, es war eine ziemlich beschissene Zeit, aber wir können nur unseren Teil Londons beobachten.« Andererseits sagt Law: »Es ist schon merkwürdig. Selbst in den 80ern vermittelten Bands wie Joy Division zumindest noch eine widerwillige Akzeptanz, anders als die Aggression von Punk zuvor, doch heutzutage gibt es noch nicht mal eine Haltung in der westlichen Musik. Aber die Leute wollen die Wahrheit gar nicht hören, oder?«

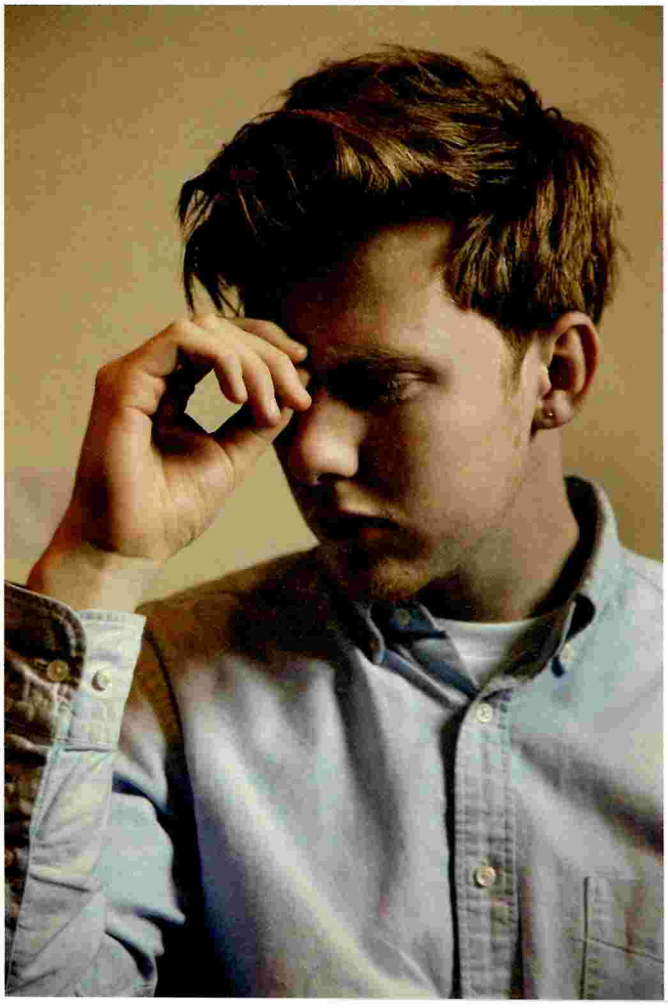
Vondelpark selbst wollen dementsprechend ebenfalls nicht bewusst über Politik schreiben, sondern nur Stimmungen transportieren. Die Bilder dazu liefert die VBS. TV-Serie *Rule Britannia*, die die Heruntergekommenheit von Küstenstädten wie Swansea oder Blackpool auf den Laptop holt – und dazu im krassen Gegensatz zum heilen, stolzen »Cool Britannia« steht, das Olympia zelebrieren wollte. Rainsbury wundert es deshalb nur wenig, wenn sich so viele Altersgenossen in das Produzieren von emotivem Dubstep flüchten.

Doch es ist genau diese eintönig-lahmende Bedroom-Producer-Ästhetik, zu der Vondelpark einen neuen Gegenansatz bieten. Die reine Laptopmusik wird schon allein durch ihr Instrumentarium aufgebrochen, mit James Blake verbindet sie dabei das Streben nach einer *Re-Naturalisierung* der Musik und die Experimentierfreude. Für *Seabed* haben sie »California Analog Dream« nochmals mit *echtem* Schlagzeug aufgenommen. Audioqualität ist dabei zweitrangig: Bis es kaputtging, war ein Tonbandgerät

steter Begleiter der drei, die gerne auch mal Räucherstäbchen (»Klingt tatsächlich sehr waldig«) aufnehmen, oder den puren Raumklang mit einem Laptopmikrofon. »Jeder Moment passiert nur einmal«, sagt Rainsbury und wird existenzialistisch: »Uns ist das persönliche Gefühl der Musik sehr wichtig.«

So kommt wieder die gute alte Seele, der Soul, dazu. Aretha Franklins »Wonderful« wird in »Bananas (On My Biceps)« gesampelt, gerade arbeitet man an einem Cover von Electronic-Soul-Pionier Jeff Phelps. Während letzterer den Eskapismus noch nach oben, gen Weltraum, richtete, wenden sich Vondelpark nach unten, dem Wasser entgegen: »Um ehrlich zu sein, ist *underwater sideways pop* tatsächlich das bestimmende Thema des Albums.« Das Königreich bleibt eben eine Insel, die kaputt und bieder sein mag. Nur klingt sie noch immer aufregend. /

VONDELPARK
SEABED
R&S RECORDS / ALIVE



Lewis Rainsburry, Vondelparks Vordenker

Der Understater

Deptford Goth

TEXT: Tim Caspar Boehme

Britisches Understatement soll man nicht unterschätzen. Wenn ein Musiker von sich sagt, er sei rein zufällig zu seinem Debütalbum gekommen, mag das so klingen, als habe er das eine oder andere der Gunst des Schicksals zu verdanken. Es kann aber, ähnlich wie bei James Blake, ebenso gut eine vornehm-zurückhaltende Weise sein, drohendes Selbstlob für den wohlverdienten, hart erarbeiteten Erfolg zu umschiffen.

Bei Daniel Woolhouse alias Deptford Goth hingegen könnte es mit dem Zufall sogar stimmen. Der Kunsthochschulabsolvent aus Südlondon erweckt nicht gerade den Eindruck eines zielstrebigen Karriereplaners. Bis vor Kurzem half er zum Broterwerb als Lehrer in einer Grundschule aus, Musik war für ihn bloßes Hobby – mit Gitarre, Vierspurgerät und Computer: »Ich habe immer Musik gemacht, aber ich hatte bisher nicht so richtig viel fertig geschrieben.«

Immerhin hatte er eine Myspace-Seite, auf der er einen Song einstellte. Und der gefiel Milo Cordell vom Londoner Label Merok Records – eine Adresse, bei der unter anderem schon Teengirl Fantasy und Blondes erschienen – so gut, dass er Woolhouse um weitere Songs bat. Aus denen wurde eine erste EP, dann kam man auf ein Album zu sprechen. »Da habe ich beschlossen, dies könnte eine Weile ein Job für mich sein.« Star werden taugt heutzutage ohnehin nur noch sehr eingeschränkt als Berufsziel, da fährt man als Musiker mit bodenständigem Pragmatismus allemal besser.

Auch wenn der Name Deptford Goth an blassgeschminktes Finsterheimertum denken lässt: Woolhouses Songs tun das nicht. Was der Schlafzimmerproduzent im Alleingang für sein Debütalbum »Life After Defo« zusammengetragen hat, mag verhalten-melancholisch daherkommen und ein wenig nach den abgezogenen Erinnerungshallräumen des Hypnagogic Pop klingen. Eine gewisse Nähe zu James Blakes von Dubstep inspiriertem Pop ist ebenfalls in diesen luftigen Arrangements zu spüren. Überhaupt scheint Reduktion seit dem überwältigenden Erfolg von The xx eine der Zauberformeln im britischen Pop geworden zu sein.

Die richtige Balance zwischen zu viel und zu wenig zu finden, gehört für Woolhouse denn auch zu den wichtigsten Aufgaben beim Komponieren: »Am Anfang waren meine Songs sehr schlicht, dann

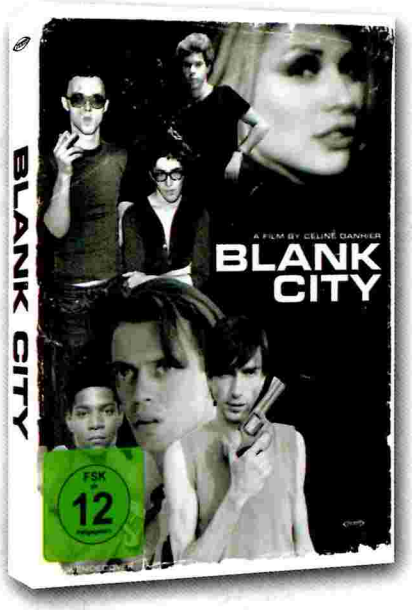
habe ich jede Menge dazugepackt und anschließend wieder abgetragen. Dabei ist mir aufgefallen: Wenn man durch diese Phasen des Hinzufügens und Reduzierens geht, behält man am Ende ein kleines Überbleibsel von jedem Stadium, das man durchlaufen hat.« Es geht Woolhouse beim Arrangieren mithin weniger um das Herumprobieren, vielmehr ist es das Anhäufen von Spuren, das den Produktionsprozess interessant macht.

Der Name Deptford Goth wirkt übrigens nicht nur auf deutsche Leser etwas eigenartig, wie Woolhouse versichert. Fragen zu dessen Etymologie muss er daher ziemlich häufig beantworten. Zunächst war es einfach nur ein Name, zusammengesetzt aus der Bezeichnung eines Londoner Stadtteils und der Kurzform von »Gothic«. Woolhouse schrieb diese Kombination – zufällig – hin, sie gefiel ihm, und als er seinem Projekt einen Namen geben musste, nahm er halt diese zwei Ausdrücke. »Die Wörter sind interessant nebeneinander, es ist einfach eine gute Buchstabenfolge.« Für den Albumtitel gilt Ähnliches: »Life After Defo« spielt mit der Homophonie mit »Life After Death« – »defo« ist eine Kurzform von »definite«, will sagen: endgültig. Wer weiß, am Ende steckt wohl doch ein bisschen Goth in Woolhouses Projekt – aber eben mit einer gehörigen Portion britischer Ironie. ⁄

DEPTFORD GOTH
LIFE AFTER DEFO
MEROK / COOPERATIVE MUSIC / UNIVERSAL

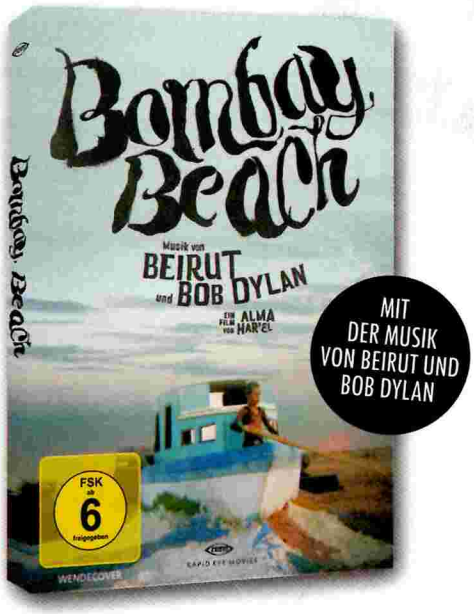
Blass, aber ungeschminkt: Daniel Woolhouse alias Deptford Goth

RAPID EYE MOVIES PRÄSENTIERT
NEU AUF DVD



Mehr unter:
www.rapideyemovies.de

rem
VERTRIEB
ALIVE
DVD VIDEO



»Mitreißende Doku mit großartigen Bildern und brillantem Soundtrack – ohne Abstriche empfehlenswert«
taz

»Ein wunderschöner, sonderbarer und äußerst bewegender Film über den amerikanischen Traum, der in einem verlassenen Salzsee zu versinken droht«
Terry Gilliam

The Knife

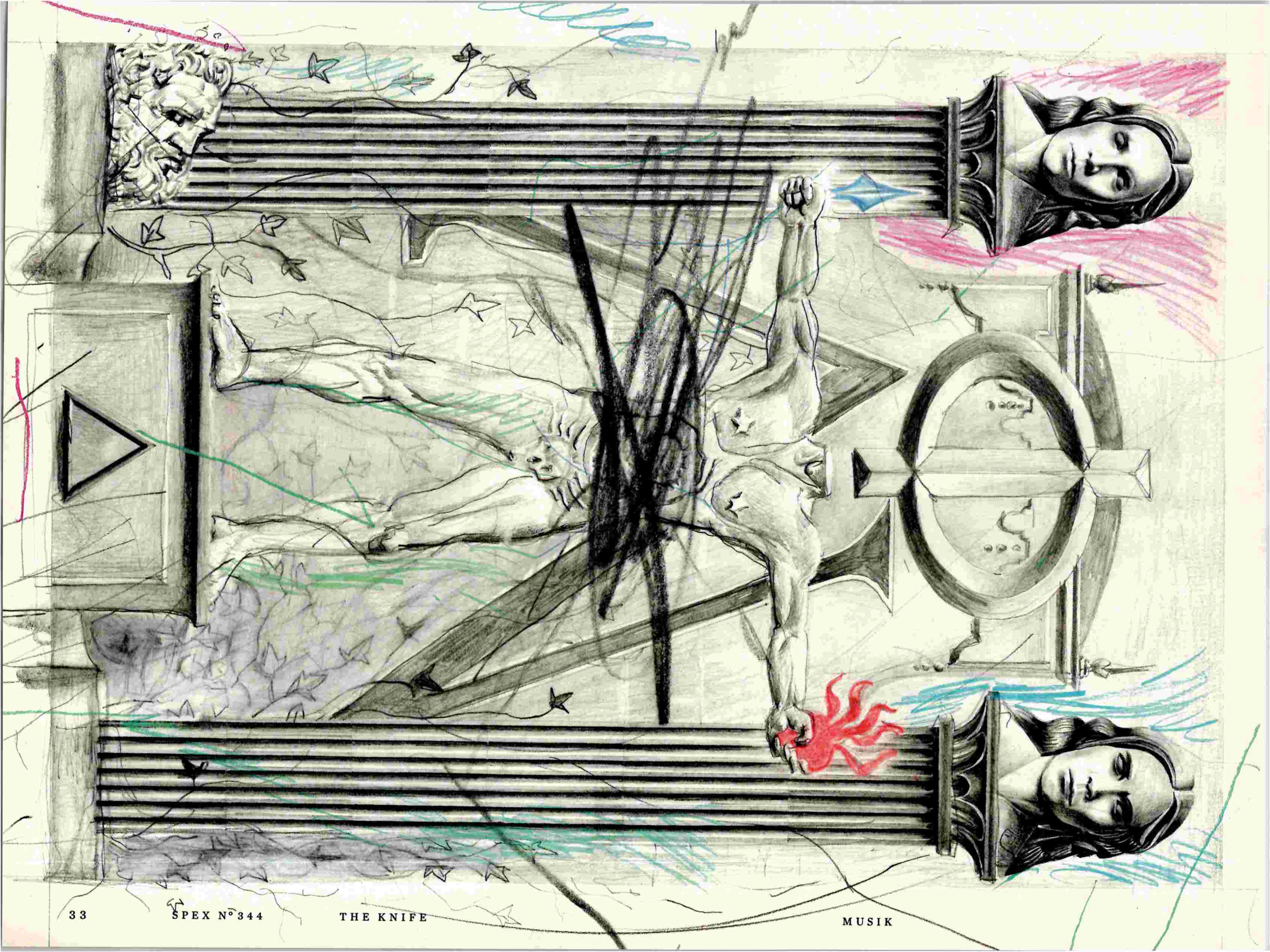
Love Me Gender

Gemessen an *Shaking The Habitual* klingen die bisherigen The-Knife-Alben wie fröhliche Popmusik voller Lebensbejahung. Das neue Werk ist ein großer Wurf, düster, sperrig, befremdlich. Gegen die so verstörenden wie visionären Klangentwürfe des Albums wirken die mit Dringlichkeit vorgebrachten politischen Anliegen des Duos fast ein wenig berechenbar.

TEXT & INTERVIEW: Thomas Hübener ILLUSTRATION: Patrick Klose

Karin Dreijer Andersson und Olof Dreijer haben eines jener Alben aufgenommen, denen gern das Etikett *most anticipated* angeheftet wird. Sieben Jahre sind seit dem dunkel-technoiden letzten Werk *Silent Shout* vergangen, vier Jahre seit Dreijer Anderssons Solodebüt als Fever Ray und drei seit der Vertonung der Darwin-Oper *Tomorrow, In A Year*, bei der die schwedischen Geschwister mit Mt. Sims und Planningtorock zusammenarbeiteten. *Shaking The Habitual* verabschiedet mit selbst gebauten Instrumenten und eigens konstruierten Klangquellen letzte Reste des Strophe-Refrain-Strophe-Schemas. Dadurch gewinnen die Songs eine mit prominenten Percussions unterstützte ritualistisch-trancehafte Qualität. Neben den Sick-House-Tracks und Tribal-Wave-Stücken stehen Soundscapes von spröder Poesie, die postapokalyptische Stimmungsbilder evozieren. So klingt das epische »Old Dreams Waiting To Be Realized«, als hätten sich Nurse With Wound, Karlheinz Stockhausen und Krzysztof Penderecki auf einem vegetationsarmen Vulkangesteinsarchipel zur Vertonung eines Andrej-Tarkowskij-Films verabredet.

Sinistre Drone-Schleifen vermessen gähnende nihilistische Abgründe, in denen morbide Blüten offenbar perfekte Wachstumsbedingungen vorfinden. Ab und an glaubt man, Schritte oder Plätschern



zu hören, während weit entfernt irgendetwas gegen Metall schlägt. Das genügt schon, um sich auf anregende Weise unbehaglich zu fühlen. Dreijer Anderssons Gesang klingt auf *Shaking The Habitual* paradoxerweise kräftig und zur gleichen Zeit so, als habe ihr jemand eine Plastiktüte über den Kopf gestülpt. Oft allerdings lassen sich wie im Stück »Networking« menschliche Stimmen hinter verfremdenden Effektschichten nur erahnen. Die klangliche Neuerfindung des Duos lässt wahlverwandte Nachwuchsbands wie Purity Ring oder Rainbow Arabia ziemlich altbacken wirken.

100 Minuten Musik, zwölf Stücke, das kürzeste 37 Sekunden und das längste 19 Minuten, allein fünf Instrumental-Tracks, Experimente mit Monotonie – das ist in der Summe auch ein lautes »Fuck you!« in Richtung postmoderner Aufmerksamkeitsökonomie, in der Bücher mit Titeln wie *Buddha für Manager* ihre Käufer finden. Für dieses Album braucht man etwas, das im Burn-out-Gefahr verbreitenden Neoliberalismus ein rares Gut geworden ist: Zeit. Doch The Knife haben sich nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich radikalisiert. In den Kommuniqués, die sie Journalisten zum Durcharbeiten vor Interviews zuschicken lassen, wettern sie gegen Kernfamilie, Genmais, Fracking, Nationalstaat, Patriarchat, Kommerz, Biologismus, Kapitalismus, Klassensystem und Musikindustrie – das volle Programm also.

In einem Ihrer Manifeste schreiben Sie, dass Sie eigentlich keine Lust auf ein neues Album hatten und schließlich Ihre eigene Sprache in der Sprache anderer wiederfanden. Was haben Sie denn so gelesen?

Karin Dreijer Andersson: Als wir mit den Arbeiten für das Album begannen, belegte Olof an der Stockholmer Universität das Fach Gender Studies. Das umfasst politische Theorie, Postcolonial Studies, feministische Theorie, Critical Whiteness Studies, antirassistische Theorie sowie Queer Theory. Gender Studies sind ein Thema, an dem wir beide sehr interessiert sind. Wir begannen also mit dem Durcharbeiten der Literaturliste der Gender Studies, Grundkurs A ...

(Der Interviewer kann ein Lachen nicht unterdrücken.)

KDA: *(ebenfalls lachend)* ... das waren Texte von Judith Butler und Gayatri Chakravorty Spivak, viel postkoloniale und feministische Theorie, auch viel über Intersektionalität. So fingen wir an und kombinierten das Lesen und Erlernen von Neuem mit dem Schreiben neuer Musik.

Wenn Sie Judith Butler gelesen haben, ist Ihnen sicher auch Michel Foucault untergekommen.

Olof Dreijer: Der Albumtitel *Shaking The Habitual* ist einem Foucault-Zitat entnommen.

KDA: Das Ganze stammt aus einem Kontext, in dem Foucault über die Rolle des Intellektuellen und des Künstlers spricht. Aber ich mochte daran auch das Wort *shake*, weil der Tanz und die Bewegung etwas sind, über das wir sehr viel gesprochen haben. Die Notwendigkeit körperlicher Bewegung beim Aufnehmen von Theorien. Ich denke, es ist sehr wichtig, während der intellektuellen Beschäftigung mit Theorien zugleich sehr physisch zu sein.

Was ist denn nun dieses Gewöhnliche, das dringend durchgeschüttelt werden muss?

KDA: *(nach längerer Pause)* Das kann man auf so viele verschiedene Weisen beantworten. Für uns bedeutete das zum Beispiel, dass wir versucht haben, den Organisationsprozess bei der Entstehung des Albums zu verändern. In der Vergangenheit war unser Vorgehen da nicht besonders feministisch.

OD: So um die Jahre 2005, 2006 haben wir hauptsächlich mit männlichen Regisseuren, Technikern und Grafikdesignern zusammengearbeitet, während wir heute eine überwiegend weibliche Technik-Crew mit auf Tour haben und alle möglichen Leute, die für uns arbeiten, weiblich sind. Das ist eine Sache. Aber für mich funktioniert *Shaking The Habitual* vor allem als Imperativ, sich für normkritische Aktivitäten zu engagieren, als Aufforderung, über männliche Machtkategorien nachzudenken. Es gibt so viele konservative und kommerzielle Normen in der Musikindustrie, die man hinterfragen muss.

»Eine Utopie dient vielmehr dem Ausprobieren potenzieller Alternativen – zumindest habe ich das so gelernt.«

In Ihrem Manifest heißt es, Sie hätten versucht, sich zu dekonditionieren, zu deprogrammieren.

OD: Ich glaube, wir stellen spielerisch Ideen von Authentizität auf den Prüfstand. Wir hinterfragen, was Leute als *Qualität* und als *gute Musik* wahrnehmen. Ich glaube, diese Konzepte sind sehr uninteressant und konservativ. Und meistens sind die Personen, die diese Qualitätskategorien verkörpern und diese *gute Musik* bereitstellen, am Ende weiße Männer – und daher ist es nicht so spannend, sich damit zu beschäftigen. Deshalb sind wir an Deprogrammierung interessiert, an anderen Arten des Lernens. Zum Beispiel haben wir versucht, andere Notenskalen als die Zwölftonskala zu erkunden. Wir suchen nach Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks, die wir noch nicht kennen.

KDA: Daher führten wir zu Beginn der Arbeit an diesem Album auch Jamsessions durch und spielten zusammen auf Instrumenten. Früher saßen wir an Computern und Maschinen, um zu programmieren und zu konstruieren, dieses Mal haben wir viel mehr improvisiert.

Glaubt man Ihrem Manifest, dann haben Sie eine sehr rationale und planende Herangehensweise. Interessanterweise klingen die Resultate dieses kontrollierten Vorgangs wieder sehr emotional und in Teilen auch aggressiv.

OD: Wir haben eine Menge in der akademischen Welt entstandener politischer Theorien studiert, aber der Gegenstand dieser Theorien ist sehr traurig. Die Welt ist ein sehr trauriger Ort: die Ungleichheiten, die Hierarchien, der Fakt, dass wir mit völlig ungleichen Startbedingungen auf die Welt kommen. Das schafft Emotionen, diese Zustände machen mich traurig, insofern sehe ich da keinen Widerspruch.

KDA: Ich würde der Traurigkeit gern noch die beiden Emotionen Zorn und Frustration ergänzend zur Seite stellen.

Die meisten Utopien endeten bislang in Blutvergießen und Tyrannei. Was macht Sie dennoch optimistisch, dass sich Ihre politischen Utopien realisieren lassen?
OD: Eine Utopie ist ja definitionsgemäß nicht dafür da, um realisiert zu werden. Sie dient vielmehr dem Ausprobieren potenzieller Alternativen – zumindest habe ich das so gelernt.

Sie spielen damit auf die wörtliche Bedeutung des Begriffs Utopie an, der ja als *Nicht-Ort* zu übersetzen ist.
OD: Genau. Deshalb kann die Utopie aufregend sein, wenn man Musik macht, denn Musik besitzt das Potenzial, alternative Szenarien auszuprobieren.

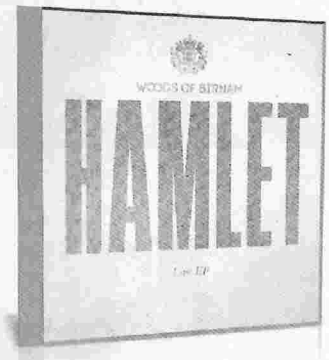
Die Begegnung mit The Knife entspricht einer mittelschweren Double-Bind-Erfahrung: Wie kann man derart avancierte, enigmatische und schwer kategorisierbare Musik machen und zugleich solch plakative Klippschulparolen vor sich her tragen? Das ist, als würde Scott Walker »Fuck the system!« singen. Das Irritierende sind nicht die Ansichten selbst: Welcher Nicht-Idiot ist schon *für* Rassismus und Patriarchat? (Freilich fragt sich, ob eine Gebärmutter als Bedingung für einen Job bei The Knife nicht ein arg biologistisches Kriterium ist und ob es nicht reicht, nicht besonders stolz auf weiße Haut und Gemächt zu sein, und es zwingend erforderlich ist, sich obendrein ordentlich dafür zu schämen.) Das Irritierende ist die von keinem Zweifel angefochtene Gewissheit, mit der diese Ansichten vertreten werden, das fehlende Suchen, Wundern und Grübeln – etwas, das The Knife offenbar vollständig in ihrer Musik ausleben. Das Duo verkennt, dass das in stummer erotisch wie politisch dissidenter Praxis liegende Irritationspotenzial durch die Einbettung ins Diskursive disambiguiert und damit entschärft wird. Anders gesagt: Queeres Handeln, das es gar nicht einsieht, sich irgendwie zu erklären, wird immer radikaler sein als das unsexy theoretische Gerede über Queerness. Hätte *Shake The Habitual* ein Gästebuch, würde ich dreierlei eintragen:

1. argumentiert nicht. gebt eure motive niemals bekannt (Oswald Wiener);
2. »Aura« must be until you open your mouth (Andy Warhol);
3. Danke für dieses fantastische Album.

THE KNIFE
SHAKING THE HABITUAL
RABID / COOPERATIVE MUSIC / UNIVERSAL

Die Zeitschrift für Theater und Politik stellt monatlich die neuesten Entwicklungen des deutschsprachigen und internationalen Theaters vor. Erhältlich am Kiosk, im Buchhandel oder als Abo für jährlich nur 70 € (innerhalb Deutschlands)

www.theaterderzeit.de
Das Online-Theaterarchiv: 6000 Theaterpersonen, 3500 Meldungen, 575 Theater und deren Premieren seit 2008, 1500 Theaterpublikationen. Magazine durchsuchen oder als PDF herunterladen.



Hamlet Live EP von Woods Of Birnam
Der Soundtrack zur Hamlet-Inszenierung am Staatsschauspiel Dresden.
Exklusive CD-Ausgabe. Genre: Rock/Pop.
Spieldauer: 34 Minuten. 6,00 € + Porto
Hörprobe und Bestellung unter
www.theaterderzeit.de

Präsentiert von Theater der Zeit und SPEX
Record Release Konzert mit »Woods Of Birnam« und »Do i smell Cupcakes?«
am Freitag, 19. April 2013 im Staatsschauspiel Dresden

Phoenix

Thomas Mars (h.) und Deck d'Arey (v.) entspannen,
Laurent Brancowitz (l.) und Christian Mazzalai (r.) lassen die Köpfe hängen – zu Recht?

Der Pfirsich der Erkenntnis ist angeschnitten

Das Quartett, dem seit einiger Zeit der Platz für die »beste Popband der Welt« vorgewärmt wird, sagt alles ab. Erklärt den Bankrott, verliebt sich in die Mittelmäßigkeit, sagt der »Kultur des Triumphes« den Kampf an und glaubt trotz Post-Future an die Zukunft. Und natürlich funkeln Phoenix genau mit dieser verschlagenen Selbstreflexivität da oben, mittendrin, am Zenit des Pophimmels.

TEXT: Sonja Eismann FOTOS: Christoph Mack

»Bankrupt!« seien sie. Zumindest flackerte diese Ansage in aggressiven Farbblitzen auf der Bandwebsite von Phoenix, zur Ankündigung ihres neuen Albums. Spätestens seit dem erfolgreichen Gold- und Grammy-verzierten Vorgänger *Wolfgang Amadeus Phoenix* der sie 2009 auch international in die oberste Popliga katapultierte, sind die vier garçons aus Versailles nicht um vollmundige Titel verlegen – dafür aber umso mehr um deren Befüllung mit eindeutigen Inhalten. Auch die Bankrotterklärung ist zum Glück kein stumpfes Pamphlet zur Erklärung der Finanz- oder anderer aktueller politischer Krisen, sondern eine musikalische Strategie, die unsere Vorstellungen von Kategorien wie »Gelingen« und »Scheitern« kritisch untersucht. Im Studio geholfen hat dabei, wie schon beim Vorgänger, der Pariser House-Crack Philippe Zdar. Die Entstehung von *Bankrupt!* muss ein gewundener Prozess gewesen sein, der bereits nach der ausgedehnten Tour zu *Wolfgang Amadeus Phoenix* Ende 2010 in Manhattan in den Oscilloscope Laboratories begann und irgendwann Ende 2012 im Studio d'Herbécourt in Montmartre endete.

»Wir vier kennen uns sehr gut«, erzählt Sänger Thomas Mars beim Gesprächstermin in Berlin. »Wenn wir Kollegen und keine Freunde wären, wäre es schwierig geworden. Aber es hat uns nicht verrückt gemacht. Zdar ist sehr wohlwollend, immer spontan, und es war klar, dass sich das in der Musik irgendwo widerspiegelt.« Gitarrist Laurent ›Branco‹ Brancowitz ergänzt: »Wir waren diesmal sehr auf seine Hilfe angewiesen, denn wir sind in eine Schlangengrube gesprungen. Ich bin sicher, er hat viel geweint! Aber es war gut. Es war sehr angespannt, aber wir hingen da alle gemeinsam drin.«

Thomas Mars, Laurent Brancowitz und sein jüngerer Bruder, Gitarrist Christian Mazzalai, müssen früh am Morgen zum Interview erscheinen (das vierte Bandmitglied, Bassist Deck d'Arcy, kuriert derweil im Hotelbett eine Grippe aus). Schließlich sind das hier nicht mehr die 90er. Ratzen bis in den Nachmittag ist durch, die Schluffizeit vorbei. Darauf angesprochen lacht Brancowitz. »Wir leben in einer Zeit, in der alle Werte ins Gegenteil verkehrt werden, in der die wirklich transgressiven Personen an der Spitze von Banken stehen. Aber wir sind ernst und halten die Welt zusammen«, sagt er und lacht sein zartes ironisches Lachen.

Häufig war schon zu hören, dass Phoenix in erster Linie Freunde seien und dann erst eine Band. Durch den entspannt flapsigen Umgang der drei miteinander, bei dem einer schon mal den Gedanken des anderen beendet und unter den englischen Antworten auf französisch gestichelt wird, aber auch durch die Videodokumentation zum letzten Album, in der man die Musiker innig gemeinsam im Studio sieht, schreibt sich diese Erzählung ein weiteres Mal fort. Auch wenn Thomas Mars mit seiner Familie in New York wohnt, sehen sich alle regelmäßig – unmittelbar vor diesem Termin gab es erstmals eine ungewöhnlich lange Pause von zwei Monaten »und jetzt sind wir ganz schüchtern und müssen erst wieder warm werden«, flachst Brancowitz. In der Tat sprechen sie sehr langsam, bedacht und so soft, dass sie hinterher auf dem Interviewmitschnitt nur ganz schwach zu hören sind. Dabei schwingt leise diese französischen Ironie mit, eine latente Unaufrichtigkeit, bei der man sich immer wieder fragt, ob man gerade auf den Arm genommen wird – dann wieder gibt es Aussagen von einer fast überfordernden Ernsthaftigkeit. Laurent Brancowitz entpuppt sich schnell als der konzeptuelle, theoretische Kopf der Band; sein Bruder Christian Mazzalai schweigt meist freundlich; und Thomas Mars wirkt so boyish und dünn, dass die Versuchung, ihm bei seinen suchenden Antworten ins Wort zu fallen, immer größer wird.

Bankrupt! erforscht den selbst erklärten Bankrott nicht mit Schlagzeilen, nicht diskursiv, sondern mit einer künstlerischen Sensibilität, die offensive musikalische Diebstählchen zeitigt, Restarts, Preset-Cheesiness, mehrere Lieder in einem einzigen, billige Jugendmythologie (»Drakkar Noir«) und: eine ordentliche Portion Bartleby'scher Verweigerung. Es ist ein wenig so, als hätte diese Platte zwei Leben. Ein flüchtiges, unverbindliches, und ein sehr viel längeres, komplizierteres: Das eine überlebt gerade mal so das erste, zweite, dritte, quasi desinteressierte und unverstrickte Hören, das vor dem geistigen Auge sogar Supertramp vorbeirollen lässt. Und dann kommt das nächste, weit verästelte, das engagiert, reinzieht und dabei die vielen nicht ausgeschriebenen Lieder unterhalb und innerhalb der zehn präsentierten Songs offenbart.

Wie eine Kugel sei das Album, gibt Brancowitz im Begleittext zur Platte zu Protokoll, doch wer genauer hinschaue, merke, dass diese Kugel von einem Typen ein Jahr lang poliert worden sei. *The simple things you see are all complicated* (The Who). Die Kugelmetapher transportiert auch einiges von der Verweigerung, die in dieser Musik steckt. Ebenso die unter der schimmernden Oberfläche fast starrsinnig in sich zurückgezogene Hermetik: mit kurzfristigen Songabbrüchen, ziellosem Gefiepe oder auseinanderfallenden

Thomas Mars, bedächtig

»Gott hatte das perfekte Universum erschaffen, und es gab nichts zu sagen, absolut nichts!«

Melodiebögen, die an verschiedenen Stellen im Album aufploppen und die den Triumph – das Erreichen des Zenits – abwehren. Aber genau damit letztendlich doch bis zur Decke ausschlagen.

Die beste Band der Welt? Nimmt eine Platte auf, die an ihrer Außenhaut fast unerträglich leicht und kalkuliert zuckrig wirkt und sich am Ende doch weigert, Hits wie »If I Ever Feel Better«, »Everything Is Everything« oder »Lisztomania« rauszuklopfen? Die Musik der vier Franzosen ist deswegen so unwiderstehlich, weil sie Pop *sophisticated* wie eine Fremdsprache sprechen und ihr Akzent doch essenziell popursprünglich ist. Am Rande verfransen kleine Stränge, die *off* sind – und damit ist eben nicht gemeint, dass sie als englisch singende französische Band eine internationale Popanomalie sind, sondern ihr ganz eigenes *weirdes* Popvokabularium haben – und damit gerade die Harmonie des Ensembles stärken. Phoenix selbst haben dafür längst ihre Formel gefunden: Gute Popsongs funktionieren wie Parfum. »Wir sprechen immer über Parfum«, erklärt Brancowitz. »Wenn du nur Elemente verwendest, die gut riechen, wie zum Beispiel Rosen, bekommst du am Ende ein schlechtes Parfum. Für ein gutes Parfum brauchst du auch Anteile, die für sich genommen stinken, etwa Moschus, Ambra, der wie Walkotze riecht, sogar schlimmer noch. Darüber reden wir oft im Studio, denn wenn du nur schöne Akkorde und Instrumente benutzt, dann produzierst

Deck d'Arey, gemütlich

Laurent Brancowitz, verstohlen

»Wir äffen nicht nach, wir klauen.«

du Langeweile. Du musst Walkotze nehmen.« Erst die Verweigerung absoluter Harmonie erzeugt genau diese, nur interessanter. Sind Phoenix also Anti-Pop?

Im Opener der Platte, der mit donnernden »China Girl«-Synthies losbraust und den Songtitel »Entertainment« souverän in euphorisch anschwellende Crescendi inklusive rauschender Chöre umsetzt, platziert Thomas Mars am Ende des Refrains einen inhaltlichen Kontrapunkt, wenn er singt: »I'd rather be alone ...« Es mag mittlerweile etwas überstrapaziert klingen, aber man könnte hier eine Referenz zur Melville-Figur Bartleby ausmachen, die als Schreibhilfe in einem Wall-Street-Büro bald alle Arbeitsaufforderungen mit einem höflichen »I would prefer not to« ablehnt.

Herr Mars, ist dieser Wunsch, alleine zu sein, im Angesicht des durchökonomisierten Entertainment-Malstroms Ihre Form der Verweigerung?
Thomas Mars: Alleine in der Menge zu sein ist ein sehr schönes Gefühl. Ich bin sicher, dass das universelle Anziehungskraft hat. Das muss nicht eine einzelne Person sein, das kann auch eine Band auf der Bühne sein, dieses Gefühl, sich in etwas Größerem zu verlieren und nicht zu wissen, was passiert. Wir lieben Gegensätze.
Laurent Brancowitz: Sie haben recht, in diesem Album steckt eine Menge Verweigerung. Dieser Typ Bartleby ist ja nur ein Abschreiber, eine menschliche Kopiermaschine. Das ist etwas, wogegen wir kämpfen müssen. Uns nur gegenseitig zu kopieren, diese ganzen Gewohnheiten einer Popidentität – viele Leute machen Dinge, ohne je darüber nachzudenken. Metal-Bands singen über Zerstörung und Satanismus, und wenn du mit ihnen sprichst, sind sie total höflich.
TM: Und sie haben die saubersten Haare der Welt.

Aber gibt es nicht auch die Freude am Verweis? So wie Sie auch Referenzen an viele andere Künstler auf der Platte haben: Bowie, Prince, Jacno, Sigue Sigue Sputnik, Alain Bashung ...
TM: Ja, das stimmt, aber wir äffen nicht nach, wir klauen. Es ist eine Kunst, die richtigen Sachen zu stehlen, man muss von den Besten klauen.
LB: Diese ganze Dynamik, die Spannung zwischen dem Anspruch, etwas Neues zu erfinden und gleichzeitig in große Fußstapfen zu treten, sich in eine großartige Tradition zu stellen – wir können nur versuchen, damit umzugehen. Natürlich wollen wir immer neue Formen erfinden, haben aber gleichzeitig so viel an Geschichte.

Wenn man sich vom Klang- weiter zum Körperkleid bewegt: Können Sie dem Konzept des Dandyismus, das häufig Ihrem Auftreten unterstellt wird, noch eine interessante neue Facette abgewinnen?
TM: Das ist schwierig, weil es so ...

... überstrapaziert wurde?
TM: Ja, es gibt immer das Original und die Kopie, das Monster, das durch das Original geschaffen wurde.
LB: Ein Dandy sollte nicht wie ein Dandy aussehen, sondern immer wie etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes. Und genau das ist das Problem, weil alle Dandys immer versuchen, auszusehen wie Oscar Wilde. Das Original schafft die Abgussform, in der es zigfach reproduziert wird. Typen wie Gainsbourg, der ein wirklich großer Künstler war, haben keine direkten Nachfahren, weil sie hinter sich alle Brücken abfackeln – Attitüde ist etwas, das man nicht kopieren kann.

Das erinnert an den berühmten Modeaufsatz von Pierre Bourdieu, »Haute Couture und Haute Culture«, in dem er schreibt, dass es völlig legitim sei, die Frage nach der Nachfolge von Chanel zu stellen, es sich aber verbiete zu fragen: »Wer ist der Nachfolger von Jesus?«
LB: Bourdieu hatte wie immer Recht.

Trotzdem werden Sie immer wieder auf Ihren leger-nachlässigen Stil angesprochen, der scheinbar ohne Mühe so etwas wie angeborene Understatement-Eleganz transportiert, die von vielen als ultimative Frenchness wahrgenommen wird.
LB: Ach, auf uns trifft das gar nicht zu – wir sind einfach nur schmutzig. Wir nutzen dieses Vorurteil schlicht aus, sodass die Leute denken, wir wären stylish.

Fernab von Schmutz und Alltagsniederungen gelingt Phoenix mit ihrem fünften Album in 13 Jahren eine ätherische, unphysische, aber doch körperlich erfahrbare Artikulation. Da erscheint es geradezu zwingend, dass Mars in seiner körperlichen (Nicht-)Präsenz sowie stimmlich fast durchscheinend ist. Und Phoenix erneuern die für die Band so charakteristische Beziehung zwischen Zukunft und Vergangenheit. Im zweiten Song »The Real Thing« singt Mars, über verschleppt klopfenden »When Doves Cry«-Beats: »I run for a better future, follow, follow me«.

Auf der einen Seite: die Verheißung auf ein glitzerndes *Sweet Hereafter* im Nirvana funkelnder Popmelodien, die Hoffnung auf ein in die Zukunft projiziertes, glamouröses Leben, weit weg von Alltagstristesse, von Teenagerdramen und der Ödnis eines Outsider-Daseins in Versailles, der klassisch adoleszente Bezugsfluchtpunkt – *the future*. Auf der anderen: ein durch und durch melancholischer Rückgriff auf jenes »Besser«, das in der Vergangenheit begraben liegt, durch Nostalgie aufgepustet und sich dabei so ehrfürchtig wie respektlos an »Großem« bedienend – *the past*. Das sind die zwei Referenzpunkte eines maßgeschneiderten Popuniversums, innerhalb dessen sich Phoenix seit *United* mit traumwandlerischer Sicherheit bewegen. Dabei ist die bereits angesprochene Ambivalenz zentral, nämlich die zwischen dem eigenen Anspruch, künstlerisch unberührtes Territorium zu beschreiten, und dabei doch im Bewusstsein der Korrumpiertheit aller Dinge zu handeln.

Man befände sich auf der Suche nach »neuen Goldadern«, postuliert Brancowitz in Bezug auf das Schaffen seiner Band generell – und speziell im Hinblick auf das neue Album. Sie seien »Goldgräber auf der Suche nach poetischen Minen«. Dabei trägt ihre Definition davon, was heute poetisch sei, wiederum eine gewisse Verweigerungspoesie in sich: Politik, Wirtschaft, Versagen. »Wir denken nicht mit ökonomischen Begriffen darüber nach, sondern suchen nach Dingen, die in der Popmusik noch nie so entwickelt wurden«, fügt Brancowitz an, um dann ins Schwärmen darüber zu verfallen, wie fantastisch sich »deutsche Wortteile wie das ›rupt‹ von *Bankrupt!* auf dem Cover von Zeitungen und Magazinen« ausnähmen.

Das Cover des Albums, das mit einem angeschnittenen Pfirsich in stereotyp verkitschtem Asia-Orientalismus-Look auch das immer wieder anklingende Thema »fernöstlicher« Harmonielehre mit einer gewissen Billo-Pentatonik aufnimmt, ist für diese Ambivalenz aus knackfrischer, geruchsfreier Neuheit – das von der Band zitierte »jungfräuliche Terrain«, das es zu betreten gelte – und süßlich stinkendem Verfall emblematisch: Der pop-artig stilisierte, künstlich perfekte Pfirsich ist intakt und doch angeschnitten – eine Spalte liegt daneben –, offen für Verzehr und Verfall. Der Pop-Pfirsich der Erkenntnis, aus unkaputtbarem Oberflächenplastik und doch aufgeladen mit Kulturwissen und daher dem sündigen Verfall preisgegeben? Da könnte etwas dran sein, denn Phoenix geben sich abgründig kulturkatholisch. »Vieles hat bei uns mit Scham zu tun«,

sagt Thomas Mars. »Ich glaube, wir können nichts dagegen machen. Es kann nicht einfach einfach sein. Zum Beispiel würde ich oft gerne singen *(singt theatralisch gepresst)*: ›I'm so tired of being alone‹, aber bei uns wird es dann immer in eine völlig unerwartete Richtung weitergehen, unerwartet abbiegen. Die Leute haben dann einen Bezug zur ersten Zeile, aber nicht mehr zur nächsten. Es ist eine Form der Schüchternheit.«

Brancowitz führt diesen Gedanken weiter aus, indem er die Welt prä und post Paradiesapfel kontrastiert und das höchst kultivierte Gefühl der Scham als essenziellen Motor für kulturelle Produktion an sich identifiziert: »Gott hatte das perfekte Universum erschaffen, und es gab nichts zu sagen, absolut nichts! Nur diesen einzigen Satz: ›Hier habt ihr die Frucht.‹ Und darauf folgt das Versagen, der Sündenfall, und es entfalten sich auf einmal all diese Möglichkeiten, auf Tausenden von Seiten!«

Tatsächlich also: Der stilisierte Kitschpfirsich ist der neue Apfel. Im Paradies, im temporal uneingeschränkten Raum der Ewigkeit gibt es keinen Raum für Kunst. Erst im Klima des Versagens, des Post-Eden-Wissens wird sie möglich. Diese wiederum zeitliche Relation erklärt auch, warum Phoenix das Prinzip Pop nach wie vor als unkörperlich und, ja, immer noch artifiziell verstehen. Und vor allem: immer nach vorne projiziert, auf den unbestimmbaren Ort einer Zukunft, der Dystopie genauso wie Utopie heißen kann. »Wir glauben noch an die Zukunft«, sagt Brancowitz entschieden. »Große Teile der Rockmusik fußen auf dem Konzept der Gegenwart, des Sich-gehen-Lassens im Moment, der Animalität, Aufopferung – all das hat immer mit der Gegenwart zu tun. Wir jedoch haben keine Persönlichkeit, die auf das Tägliche ausgerichtet ist, wir legen uns nicht fest, wir glauben nicht an die Sinnlichkeit des Moments. Wir sind gequälter – nicht wie Billy Idol, der auf die Bühne steigen, sich das Shirt vom Leib reißen und zum Tier werden kann. Wir können all das nicht. Das ist die gleiche Form von Scham. Billy Idol kann nach Eden zurückgehen, in einen paradiesischen Zustand, aber wir können das nicht. Wir haben die Erbsünde begangen, und das können wir nicht vergessen.«

Doch wie ist es möglich, wenn es um Versagen, um Bankrott, um Mediokrität geht, noch an das Konzept der Zukunft zu glauben? Nichts ist doch gegenwärtiger und stärker mit Alltagsroutinen und dem Erleben eines Ist-Zustandes verwachsen als die Mittelmäßigkeit. 1909 wurde auf der Titelseite der französischen Tageszeitung *Le Figaro* das »Futuristische Manifest« von Filippo Tommaso Marinetti abgedruckt, das den Rausch des Fortschritts, der Technik, der Beschleunigung und der Zerstörung zelebrierte. 100 Jahre später veröffentlichte der italienische Philosoph Franco »Bifo« Berardi das »Post-Futuristische Manifest«, in dem er die Poesie und Schönheit der Autonomie, der Langsamkeit, des zärtlichen Miteinanders und der Befreiung von Arbeit durch immaterielle Technologie besingt. Berardis elftes Gebot schließt mit den Worten: »We will sing to the infinity of the present and abandon the illusion of a future.«

Singen Sie, über das »Post-Futuristische Manifest« hinausgehend, für die Unendlichkeit der Zukunft?
LB: Wir haben uns für diese Platte tatsächlich ausführlich mit Futurismus beschäftigt.
TM: Ich weiß, dass die Italiener dieses Konzept haben: Sie glauben an die Unendlichkeit, wie Giordano Bruno. Grundsätzlich ist alles, was Italiener über die Zukunft sagen, für uns interessant.
LB: Was ich eigentlich sagen will: *Italians do it better.*

Aber warum dieser Akzent auf Mediokrität, die doch immer sehr viel mit Präsenz zu tun hat? Kann Mittelmäßigkeit, die im Pop ja auch sehr gegenwärtig ist, zum Meta-Thema von Pop werden?
LB: Es gibt diese Kultur des Triumphes, die beispielsweise sehr typisch für HipHop ist, oder auch die Kultur des Kapitalismus. Das ist eine Struktur, in der man die Decke sehr schnell erreicht. Du hast einen Lamborghini, und dann? Einen Lotus? Das gab es alles schon, lasst uns andere Aspekte des Lebens beleuchten! Wir waren in letzter Zeit sehr oft in Las Vegas und waren fasziniert von diesem alternativen Universum.

Sind Sie als Popstars nicht selbst Teil davon und einer Presse ausgesetzt, die genau das abbilden möchte?
LB: Für uns ist das ganz einfach, niemand erkennt uns. Die einzigen, die das tun, sind Musikfans. Die Situation ist perfekt.

Aber Herr Mars, es gibt doch immer wieder Paparazzi, die Sie mit Ihrer Frau Sofia Coppola und Familie in New York ablichten?
TM: Ach, das passiert ganz selten. Die kommen nur für die besonderen Anlässe: Leben. Tod. Geburt. Die großen Momente im Leben, die locken sie an, sonst nichts.

Und in Paris lässt man Sie in Ruhe?
TM: Überall. 99 Prozent der Leute kreieren diese Aufmerksamkeit selbst. Wenn wir keine Aufmerksamkeit schaffen durch eine neue Platte oder einen Auftritt, sind wir sozusagen ausgestöpselt, weg von der Bildfläche.
LB: Die meisten Leute wissen das nicht, aber um von Paparazzi fotografiert zu werden, muss man das auch wollen ...
TM: ... sie anrufen ...
LB: ... oder auf Partys von Telefongesellschaften gehen oder was weiß ich.
TM: Wusstet ihr schon, dass es jetzt auch Baby-Paparazzi gibt? Also kleine Kinder, die Promifotos machen? Es gibt eines, das total berühmt ist. Natürlich funktioniert das auf eine sehr zynische Art, denn stellt euch vor, Gwyneth sieht so ein Kind mit einer Kamera und beugt sich runter und ruft: »Oh, wie süß!« Und zack – gibt es ein tolles Foto.

Ein schönes Bild, das ebenso unschuldig-undurchdringlich bis perfide zerwurmt daherkommt wie das Pfirsich-Cover von *Bankrupt!* und das eine Metapher für diesen unwiderstehlichen, französischen Universalpop an sich sein könnte: Kaum lässt man sich auf diese luftigen, fast durchscheinenden Typen ein und beugt sich zu ihren ach so harmlosen Songs hinunter, hat man – zack! – schon den fetten Bankrott-Wurm im Ohr. Und den wird man, ist er mal drin im kognitiven wie emotionalen System, bekanntlich so schnell nicht wieder los.

PHOENIX
BANKRUPT!
ATLANTIC / WARNER

Advertorial

SHAVEYOURSTYLE powered by BRAUN cruZer

SHAVEYOURSTYLE.COM MACHTE SICH AUF DEN STRASSEN VON BERLIN AUF DIE SUCHE NACH DEN BART-TRENDS 2013

Es ist offiziell: Berliner lieben Bärte. Erscheint ja auch sinnvoll, dass die Männer im bitterkalten Winter gerne von der zusätzlichen Wärmedämmung profitieren. Nun aber schmilzt der Schnee und die Schals werden abgelegt, doch siehe da: Der Bart bleibt. *Shaveyourstyle.com* hat sich in Kreuzberg umgesehen, um herauszufinden, in welcher Form die Barthaare in diesem Frühjahr sprießen.

NAME: Maciej ALTER: 29
Was bringt Dich nach Berlin: Arbeit
Berlin Style ist: Bärte

NAME: Nic-lai ALTER: 28
Was bringt Dich nach Berlin: Mein freier Lebensstil
Berlin Style ist: Jeder ist er selbst.

NAME: Ron ALTER: 30
Was bringt Dich nach Berlin: Liebe
Berlin Style ist: Anything goes

NAME: Willy ALTER: 32
Was bringt Dich nach Berlin: Arbeit
Berlin Style ist: Dirty, casual, cool

NAME: H. (links) und Storm Janse (rechts) ALTER: 39
Was bringt Euch nach Berlin: Arbeit

Noch mehr bärtigen Spaß, News und Stories auf *www.shaveyourstyle.com*
Mehr Produktinfos findet ihr auf *www.braun.com/cruZer*

FOTOS: Mio Murphy

Essen und Lohff und Musik

Ein neues Soloalbum von Stefan Kozalla, sein erstes seit *Kosi Comes Around* aus dem Jahr 2005, gab den Anlass für ein Aufeinandertreffen zweier nordischer Lebenskünstler-Egos, unterwegs auf völlig unterschiedlichen Pfaden. Hier folgt nun eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Künstler DJ Koze, mit seinem aktuellen Werk *Amygdala* und natürlich auch: mit dem eigenen Leben.

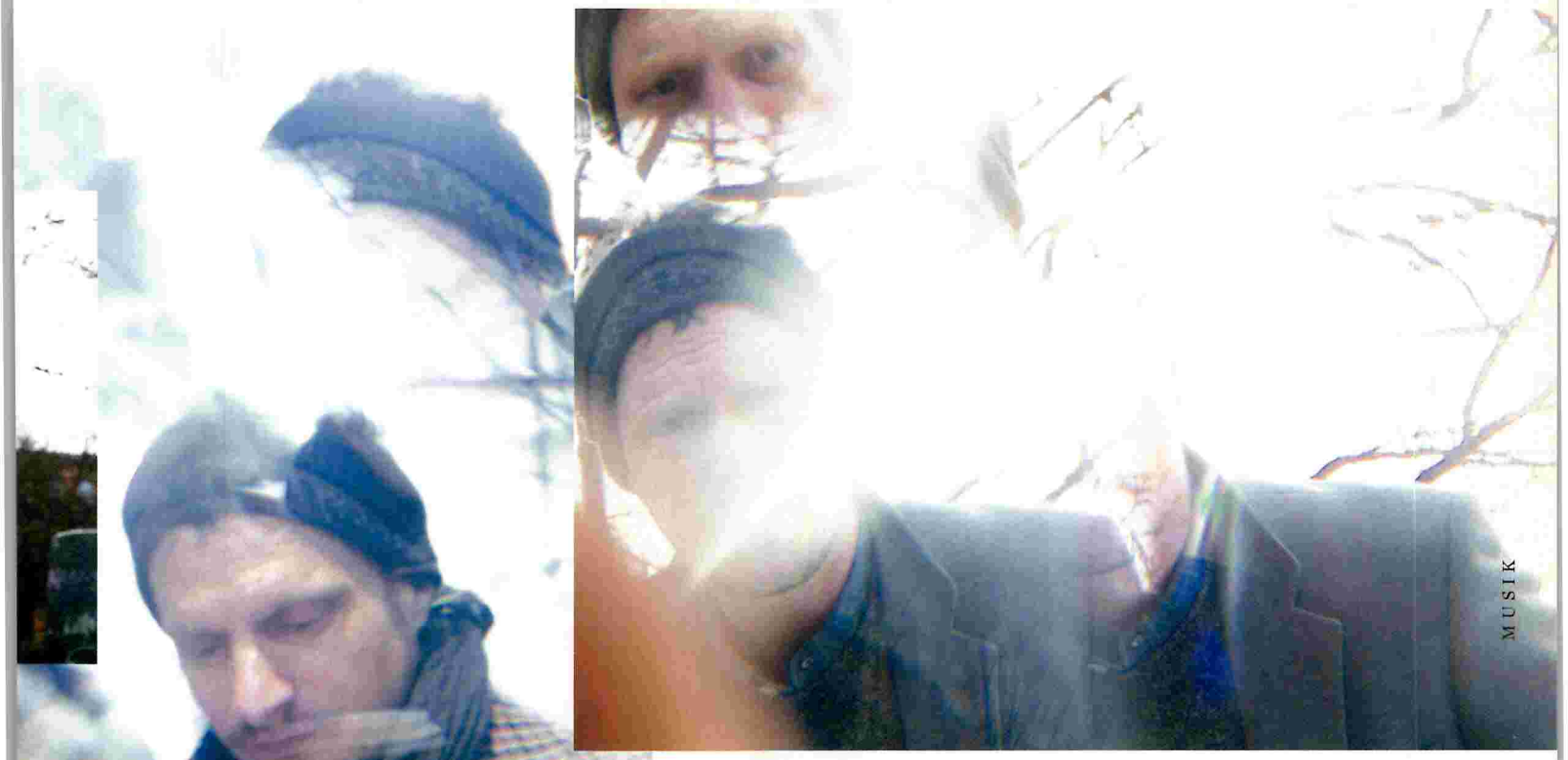
TEXT: Holger in't Veld FOTO: Jonas Lindstroem

Gemäß mehrheitsfähiger a.k.a. viel kolportierter kultureller Erfassungskriterien unserer kleinen Besserwisserwelt entscheidet bei einem geschriebenen Werk der erste Satz über geil vs. ungeil. Wohl wissend, dass ich allein durch diese nüchterne Rhetorik nicht den Pulitzer-Preis bekomme, übertragen wir diese Sichtweise auf *Amygdala*, das nun erscheinende Album des als DJ Koze agierenden Hamburger Popkulturschaffenden Stefan Kozalla – und sind: desorientiert. Denn es beginnt mit kaum dekodierbarem heiser-verraucht-englischen Gemurmel offensichtlich mythisch-privaten Inhalts; dazu: Klangschalen-Gong-Klingelei. Man könnte, nein, muss meinen: eine einfach oder doppelt affirmative Drogen/Esoterik-Abbildung. Oder Kritik. Denn nach wenigen Sekunden löst sich der Spuk in elektronisch verfremdete, dennoch deutlich verständliche Worte auf: »We need to eat, we need to sleep, and we need – music!«

Gesagt, geliefert, und los rollt ein in Wolle-Seide gekleideter, mit analog anmutendem Geräuschkram umgebener 4/4-Beat, der uns die folgenden 70 Minuten selten verlässt, und wenn, dann nur, um frisch und erholt wiederzukehren, manchmal muskulär-maskulin, im Wesentlichen aber freundlich und sanftmütig: *cosy*. Eine Beat-Ästhetik ähnlich der Matthew Herberts, wenn er grade verliebt ist und keine fundamentalistische Gesellschaftskritik absondert. Oder Pantha du Prince, Apparat (Familie). Doch Stopp! Butter bei die Fische. So sagt man bei uns im Norden wenn's darum geht, jedwedes Kunstgerede sein zu lassen – was, wenn man über Kunst redet, gar nicht so einfach ist. Und nebenbei bemerkt genau der Punkt, an dem Stefan Kozalla und meine schreibende Wenigkeit nicht übereinkamen.

Privat gesehen: das normalste Problem in dieser kommunikativen Welt. Nicht erst zum Zeitpunkt, als Stefan Kozalla und ich uns an einem der unzähligen grauen Berliner Wintertage in den Räumlichkeiten seiner in Kreuzberg gelegenen Eigen-Label-Zentrale zum Gespräch trafen. Sondern schon immer und drei Tage, seit Hamburger Urzeiten, als DJ Koze tragender Bestandteil der namhaften Band/Produzenten/Artist-Kollektive Fischmob und International Pony war – ersteres definitiv Geschichte, letzteres eventuell revitalisierbar, je nach sozio-menschlichen Energien. In all diesen Aggregatzuständen trafen wir als wachsende Individuen aufeinander und verstanden uns trotz unterschiedlicher Zeiten und Räume immer gleich: geht so bis gar nicht.

Hier beginnt der Part, den ich, wissend um des Künstlers Rezeption des Geschriebenen, am liebsten mit »Lieber Stefan« beginnen würde. Wir sprachen immer und auch diesmal über dieses und jenes Private, gemeinsame alte Bekannte und ihr individuelles Überleben. Zudem bedrängte ich ihn mit einer Auswahl an Hintergrundmusik, von der nur Kendrick Lamar beziehungsweise dessen nach Kozes Meinung von Beach House gesampelte Emo-Fläche (wie Lamar in dieser SPEX-Ausgabe bestätigt, siehe Seite 49) eine gemeinsame Plauderebene bot.



Lässt auf *Amygdala* auch Hilde Knef auferstehen: DJ Koze

DJ Koze

Durchlauf *Amygdala*, der vierte. Viele träumerische Momente, viele weiche Stimmen. Die beste Beschallung, um ohne Groll und ohne Bruce Willis über den traurigen Fakt zu sinnieren, dass Stéphane Hessel, der Autor von *Empört euch!*, noch vor dem Imperator Joseph Ratzinger sterben musste, und meditativ daran zu arbeiten, nicht immer das letzte Wort haben zu müssen, also nicht so zu stressen … Doch – huch! – deutsche Sprache stört den Gedankenfluss, und dann fällt es, das wunderbare deutsche Wort »Love«, von Gastsänger Dirk von Lowtzow, der just am selben Tag trotz frühlingshaften Wetters mit verhangener Miene an meinem Laden vorbeischlurft, wie »Lohff« ausgesprochen – und von DJ Koze mit einem Sample aus Marvin Gayes »Let's Get It On« abgefedert: »We're all sensitive people with so much to give.« Dieser Aussagenmelange samt der sie umrahmenden Chill-out-Sound-Erzeugung ist ein leichter, aber unbestreibarer Grad der Ironie eingeschrieben. Was, für mich als Rezipienten, in keiner Weise die Message in Frage stellt, ebensowenig wie ich Kosi – ja, Cosy und nicht Kotze, Kinder! – den rosa Farbverfremdungston seiner Album-Cover-Gestaltung oder die grundsätzlich freundschaftliche Verbindung zu dem von ihm mit Helm berittenen Hirsch-Elch in Frage stelle.

Ich sag's mal so: *Amygdala* von DJ Koze, der sich von all den vielen Möglichkeiten am liebsten japanisch als Koh-se (mit schwachem E) ausgesprochen hört und – für die wenigen, die es nicht wissen sollten – zu den begabtesten Tanzflächen-zum-Brennen-bringen-Entertainern der Welt gehört, ist ein ausgesprochen angenehmes Werk der fein-warmen 4/4-Architektur, das niemandem Schaden zufügt, sondern im Gegenteil Schönheit erzeugt. Hier und da sogar unerhörte im Sinne von neuartiger Schönheit, was das Zusammenspiel von Sound/Struktur und Stimme/Text angeht. Und am Ende lässt *Amygdala* Hildegard Knef auferstehen! Die ist bekanntlich tot, sorgt aber trotzdem für den am deutlichsten hörbaren Nachhall, gefolgt von analoger Gitarrenzupferei bester Lagerfeuer-Art.

Was heißt das nun alles? Ist das geil? Oder sind all die Worte pure Verschwendung von Druckerschwärze, weil: Lohff und *music*!? Mein just sechs Jahre alt gewordener zweiter Sohn würde sagen: »Ich weiß auch nicht alles.« Ich fürchte, so muss ich schließen. In Frieden und Liebe für alle und insbesondere für diejenigen, die nicht stressen.

PS:
Der Autor legt sich nun (lohffsick) mit der aktuellen *Schrot&Korn*-Ausgabe in die überhitzte Badewanne und will am nächsten Tag Einspruch gegen die Mieterhöhung (die dritte in einem Jahr! Geht's noch?) seiner Prenzlberger Zweiraumwohnung einlegen.

DJ KOZE
AMYGDALA
PAMPA / ROUGH TRADE

Vampire Weekend

»Letztlich gehört alle Musik der Welt«

TEXT: Alexis Waltz FOTO: Kira Bunse

Vampire Weekend waren die New Yorker Popsensation 2008. Die Selbstverständlichkeit und das Momentum ihres Debüts erinnerten an The Strokes oder Belle & Sebastian, die schwebenden Rhythmen an westafrikanische Popmusik, ihr *preppy* New Wave an die Talking Heads. Es klang wie ein vom Rock'n'Roll bereinigtes *Is This It* – wie kristallklarer Pop. Mit *Contra* eroberten Vampire Weekend zwei Jahre später den Mainstream. Das dritte Album ist nun ein Befreiungsschlag von Erwartungen und Projektionen aller Art. Ein Gespräch mit Sänger Ezra Koenig über 30er-Jahre-Produzenten im Sakko, Jay-Z und darüber, wie alles miteinander verbunden ist.

Ezra Koenig, Sie haben das Album *Modern Vampires Of The City* im Vox-Studio in Los Angeles aufgenommen, das seit den 1930er-Jahren existiert. Was hat sich von dieser Periode auf die Musik übertragen?
Wir sind Musikliebhaber. Alt oder neu spielt für uns keine Rolle. Wir betrachten verschiedene Aufnahmen als Werkzeuge, um unterschiedliche Geschmäcker und Haltungen aufeinander zu beziehen. Man konnte sich vorstellen, wie damals der Produzent in Krawatte und Sakko ins Mikrofon sprach. Das vermittelt ein Gespür für das Vergangene. Wir machen viel am Computer. Da ist es schön, die Sache für einen Moment ein wenig bedeutungsvoller und eleganter erscheinen zu lassen.

Warum ist Ihnen Musik, die es schon gibt, so wichtig?
Unsere Band ist auf der Verbindung verschiedener Musiken und Kulturen aufgebaut. Ich liebe es, wenn sich ein Song in eine Reise verwandelt. Deshalb ist mir HipHop so wichtig, ein Album wie DJ Shadows *Endtroducing* ... Ich liebe es, herauszufinden, wo die Samples herkommen und zu verstehen, wie er daraus etwas Neues gemacht hat.

Welche Bezugspunkte gab es beim neuen Album?
Unter anderem habe ich die ganze Zeit einen Souls-Of-Mischief-Song gehört und fing an, unseren Song »Step« zu schreiben. Da mussten wir herausfinden, wo die Teile herkamen. Das ist so cool: Die Linie führt zu Grover Washington Jr. und dann unerwartet zu Bread – eine Geschichte, wie ich sie liebe. Der Kreis schließt sich, man begreift, wie alles miteinander verbunden ist.

Wie ist alles verbunden? Durch musikalische Formen? Durch Gefühle?
Natürlich. Und über Genres. Viele unterteilen Musik nach Rassen und sagen: »Aha, Vampire Weekend nehmen Elemente eines Hip-Hop-Stücks auf. Sie sind weiß, HipHop ist schwarz, das ergibt keinen Sinn.« Da ist es für mich interessant, herauszufinden, dass der Pate all dieser Songs die Band Bread ist: ruhiger, weißer Mittelwellen-Radio-Pop. Die Dinge sind eben nicht so klar zu unterscheiden wie es scheint.

Lassen sich mit Musik die sozialen Bedingungen, unter denen sie entstanden ist, nicht abbilden?
Letztlich gehört alle Musik der Welt.

Sie leben in New York. Was macht eine Stadt zur Heimat?
Viele kleine Dinge. Ich kann nicht anders, als in der Stadt etwas sehr Persönliches zu sehen: Meine Eltern sind in New York geboren, meine Großeltern haben hier gelebt. Für mich fühlt sich New York wirklich wie der Ort an, von dem ich stamme.

Wo in New York sind Sie aufgewachsen?
Meine Identität ist gemischt: Meine Familie kommt von der Upper West Side. Ich habe dort lange gelebt. Aufgewachsen bin ich aber in den Suburbs, in New Jersey. Es gab immer die Verbindung zu NYC, meine Großeltern lebten in der Bronx. Gleichzeitig hat mich aber auch die Jugend in New Jersey geprägt. Natürlich sind Downtown Manhattan und Williamsburg toll, aber dort ist nicht die Action. Was New York kulturell so interessant macht, ist die gesamte *Metropolitan Area* bis nach Long Island und Connecticut. Da ist es vielleicht nicht so schön, aber lebendig.

Wie hat New Jersey Sie geprägt?
Die Gegend hat mich teilnahmsvoller und bescheidener gemacht. Als künstlerisch veranlagtes Kind war ich immer etwas außen vor. New Jersey hat mich in den *All American Lifestyle* eingeführt, mit Highschool-Football, Cheerleadern, der Prom. Ich habe all diese Dinge getan und schaue nicht auf sie herab. Es ist falsch, den Kontakt zum typischen Leben zu verlieren.

Ihr erstes Album hat eine Art Klassenkampf ausgelöst. Es hieß, Vampire Weekend würden den Dünkel der Ivy-League-Universitäten verkörpern.
Früher hat mich das geärgert. Da wollte ich die Dinge richtigstellen. Aber im Nachhinein betrachtet war es wahrscheinlich gut für uns. Es zeigte, dass wir an etwas dran waren. Wenn sich die Leute so über *boat shoes* und Polohemden aufregen können, ist das doch der Beweis, dass es nötig ist, über diese Dinge zu reden. Sie haben eine Energie in sich. Geld und Klassenzugehörigkeit bestimmen uns genauso wie Beziehungen und Liebe. Trotzdem kommt auf 100 Liebeslieder vielleicht ein Song über Geld. Deshalb sind Rapper am ehrlichsten.

Wie stehen Sie heute zum Thema Herkunft und Klassenzugehörigkeit?
Als die Leute anfingen, mich ein *rich kid* zu nennen, sagte ich: »Moment mal. Ihr habt keine Ahnung von meiner Familie!« Ich hatte ein Stipendium, um ins College zu gehen. Ich bin in der Mittelklasse aufgewachsen, aber nicht in der oberen. Mein Dad wuchs im sozialen Wohnungsbau in der Bronx auf. Aber dann dachte ich: Natürlich bin ich privilegiert. Ich will nicht den Eindruck erwecken, dass ich zu kämpfen hatte. Ich hoffe, dass ich in meiner Musik Einstellungen zu Themen wie Geld nuancierter ausdrücken kann als in Worten.

Thema aktueller Popmusik sind oft die Probleme, die Menschen davon abhalten, ein gutes Leben zu führen.
Kennen Sie den Twitteraccount *@DJs complaining*? Der ist wirklich witzig. DJs sind wie Rockstars: Privatjets, luxuriöse Hotelzimmer. Wenn die Musik mit dem echten Leben kommunizieren soll, muss man ein Gespür dafür haben, was die Leute wirklich berührt. Wäre unsere Musik so elitär und intellektuell, wie unsere Kritiker sagen, wäre unsere Fanbase viel kleiner. Ich kann die Idee nicht ertragen, dass Bildung elitär ist. Ich bin mit der Vorstellung aufgewachsen, dass jeder Mensch davon profitieren kann. Dass in den USA nur wenige Menschen Zugang zu Bildung haben, macht sie nicht per se falsch. Man kann darüber diskutieren, ob es falsch ist, eine Yacht oder eine Rolex zu besitzen. Aber Bildung kann nie falsch sein.

Fragen Sie sich, ob das neue Album Ihre Fans vor den Kopf stoßen könnte?
Es gibt viele Überraschungen, wir sind aber immer noch Vampire Weekend. Man kann sich nicht wiederholen. Und die Leute wollen erfahren, wo wir uns heute befinden. Es ist so, wie Jay-Z gesagt hat: »Wenn du den alten Scheiß hören willst, kauf dir den alten Scheiß!«

VAMPIRE WEEKEND
MODERN VAMPIRES OF THE CITY
XL RECORDINGS / BEGGARS / INDIGO

Vorspiel für Kendrick Lamar

»Das ist vermutlich der beste Flow der Welt«

Kendrick Lamar ist ein begnadeter Texter. Sein zweites Album *Good Kid, m.A.A.d City* ist wie ein sich über zwölf Stücke erstreckender Spielfilm, dessen Komplexität schon eine Leistung für sich ist. Ausführend produziert wurde dieses die Jahresendlisten beherrschende Album von niemand geringerem als Dr. Dre, der Dank seiner kaufmännischen Leistungen im Segment der Kopfhörermanufaktor sicher bestens weiß, wie gute Musik anno 2013 bitteschön zu klingen hat. Kendrick Lamar hoffentlich auch.

TEXT & MUSIKAUSWAHL: Jan Wehn FOTOS: Erik Weiss

Kendrick Lamar fläzt in Jogginghose auf einer durchgesessenen Ledercouch, zieht die Kapuze seines Pullovers tief ins Gesicht und die Bändel so fest zu, dass nur noch Augen und Nasenspitze herausschauen. Er sieht fast ein bisschen aus wie E.T.. Geschlossene Augen, gelangweiltes Schnaufen – für einen Moment fürchtet man, er habe vielleicht so gar nichts zu sagen. Aber als die ersten Töne des »Gangster Boogie« ertönen, ist Lamar voll und ganz bei der Sache.

TODDY TEE FEAT. MIX MASTER SPADE
GANGSTER BOOGIE
VON DER 12-INCH »GANGSTER BOOGIE« — 1988

»Gangster Boogie« ist eine der Lieblingsplatten Ihres Vaters, richtig?
In der Tat. Mein Vater hat Toddy Tee geliebt, seine Songs schallten durch das ganze Haus. Nicht nur dieses Lied hier, sondern auch »Snooty Fox«, ein sehr anzüglicher Song, in dem Toddy erzählt, wie er mit einer Frau Sex in einem Hotel hat, das den Namen »Snooty Fox« trägt.

BIG DADDY KANE
AIN'T NO HALF-STEPPIN'
VOM ALBUM *LONG LIVE THE KANE* — 1988

Auch dieser Song erinnert mich sehr an meinen Vater. Er spielte Musik von Big Daddy Kane, als er mich und meine Mutter nach meiner Geburt aus dem Krankenhaus nach Hause fuhr.

Ihrem Vater haben Sie ja eine sehr breite musikalische Sozialisation zu verdanken. Aber gab es nie Probleme wegen der expliziten Lyrics?
Ach, wenn ich etwas wissen wollte, habe ich meinen Vater gefragt. Bei uns zu Hause wurde ja auch viel geflucht. Insofern war das egal. *(lacht)*

COMPTON'S MOST WANTED
RAISED IN COMPTON
VOM ALBUM *STRAIGHT CHECKN 'EM* — 1991

Als Compton's Most Wanted ihre großen Erfolge feierten, war ich noch viel zu klein, um das alles zu verstehen. Ich habe mich lange nicht mit ihnen beschäftigt. Erst später wurde mir klar, was für eine enorme Bedeutung MC Eiht für uns alle hatte: Jeder hat versucht, wie er zu rappen, und dabei seine Reimstrukturen und Betonungen imitiert.

2PAC
DEAR MAMA
VOM ALBUM *ME AGAINST THE WORLD* — 1992

2Pac war schon in jungen Jahren ein großer Einfluss für mich. Er spricht auf diesem Song von einem behutsamen und besonderen Thema, zu dem jeder einen Bezug hat: der Mutter. Auch wenn meine Mutter nicht in allen Erziehungsfragen perfekt war, wusste sie dennoch, was sie tat, und wollte nur mein Bestes. So abgedroschen es auch klingt: Sie hat mich zu dem gemacht, der ich heute bin. Diesen Song konnte ich schon als Kind hören und habe ihn wirklich *verstanden*. Von vielen sehr sexuell angehauchten Texten kann ich das nicht behaupten. Aber das hat den Song so besonders gemacht: Mit ihm konnten sich sogar Kinder, wie ich eines war, identifizieren.

Wie erklären Sie sich den Legendenstatus von 2Pac?
Er war ein unglaublich guter Songschreiber. Seine Fähigkeiten – seien es die Vielfalt an Themen oder seine Dichte an Wortspielen – sind beeindruckend. Das half ihm dabei, etwas genau so zu sagen, wie er es meinte. Das ist heutzutage ein großes Problem von Rappern. Aber 2Pac stand die Sprache nicht im Weg, sondern er machte sie sich zu eigen und hatte stets alles unter Kontrolle. Etwas, das ich auf meinem Album *Good Kid, m.A.A.d City* ebenfalls versucht habe.

Wie lernt man das am besten?
Man beobachtet, man liest, man schreibt. Und dann probiert man, sich die Sprache anzueignen. Welche Laute lenken die Aufmerksamkeit? Wo lässt man am besten eine Pause? Wo setzt man seine Stimme druckvoller ein? Rapper unterschätzen häufig ihre Stimme als Instrument.

NOTORIOUS B.I.G. FEAT. R. KELLY
FUCK YOU TONIGHT
VOM ALBUM *READY TO DIE* — 1994

Eines meiner absoluten Lieblingslieder! Ich kenne es in- und auswendig. Gerade muss ich daran denken, wie ich den Text Zeile für Zeile auf ein Blatt Papier geschrieben habe, um ihn auswendig zu lernen. Da war ich vielleicht zehn oder elf Jahre alt. *(beginnt mitzurappen:)* »Girl you look fine, like a windface Rolex, you just shine. I like the waistline, let me hit that from behind.« Das ist vermutlich der beste Flow der Welt. Wenn Biggie eines konnte, dann flowen.

LIL WAYNE
THA BLOCK IS HOT
VOM ALBUM *THA BLOCK IS HOT* — 1999

Lil Wayne, »Tha Block Is Hot«. Das hören wir im Sommer immer noch sehr gerne. Wayne war stets das talentierteste Mitglied der Hot Boyz.

Mögen Sie den alten, hungrigen oder den neuen Drogen nehmenden Gitarrero-Lil-Wayne lieber?
Ach, ist doch völlig egal. Wayne vereint das Beste aus zwei Welten. Früher war er etwas rauer und härter, heute ist er eben erwachsener und macht richtige Songs. Beides hat einen gewissen Reiz.

Viele Leute sagen, er hätte sein Talent und Charisma mittlerweile verloren. Anders gesagt: Er sei komplett übergeschnappt.
Das ist nicht das Problem. Er ist kein Frischling mehr, sondern schon mit 14 Jahren dabei gewesen. Er muss es niemandem mehr beweisen und will das auch nicht mehr. *He's done.*

K. DOT
WHATCHA KNOW ABOUT THAT
VOM MIXTAPE *YOUNGEST HEAD NIGGA IN CHARGE* — 2003

(summt mit) Das klingt nach einem von meinen eigenen Songs – nach einem sehr alten Song. *(grinst)*

In der Tat. Er stammt von Ihrem ersten Mixtape aus dem Jahr 2003. Im Internet suchen Ihre Fans wie verrückt danach und bieten hohe Summen für die CD.
»Whatcha Know About That« ist das einzige Stück, das man finden wird. Denn der Einzige, der das Mixtape »Youngest Head Nigga In Charge« besitzt, ist mein Vater. *(hört zu)* Das ist ein ziemlich guter Song, dafür, dass ich gerade mal 16 Jahre alt war.

Was war der 16-jährige Kendrick Lamar damals für ein Junge?
Ich war hungrig. Ich brannte darauf, zu rappen und habe einfach mein Maul aufgerissen. Damals wollte ich einfach zeigen, dass ich da bin. Mittlerweile würde ich nicht wie damals einfach drauflos rappen. Es hat Jahre gedauert, meine Texte so zuzuspitzen und an der Vortragsweise zu feilen, dass ich mich genau so ausdrücken kann, wie ich mag. Aber das war ein guter Anfang.

DR. DRE FEAT. EMINEM
FORGOT ABOUT DRE
VOM ALBUM *2001* — 1999

Ein wahnsinnig guter Song, oder? Als er rauskam, lief das Video auf MTV rauf und runter. Ich war 13, als *2001* erschien.

Welche Bedeutung hat dieser Klassiker für Sie gehabt?
Das Album klang so groß! Die Skits, die Features, natürlich die Musik generell – es war eine perfekte Compilation, es war das perfekte Album. Hier rappt ja auch Eminem. Seine Experimentierfreude, Aggressivität, seine Art zu reimen und seine Songideen haben mich immer schon beeindruckt und beeinflusst. *He went outside of the box.* Das versuche ich auch.

D'ANGELO
JONZ IN MY BONZ
VOM ALBUM *BROWN SUGAR* — 1995

D'Angelo, richtig? Ein großartiges Album!

Erstaunlich viele Rapper nennen D'Angelo als ihren liebsten Contemporary-R'n'B-Künstler.
Ich glaube, sie erinnern sich einfach an die Zeit, als *Brown Sugar* herauskam. Die gesamte Urban-Community ist mit diesem Sound groß geworden. Man musste dieses Album lieben – es klang und klingt unglaublich stark nach den 90er-Jahren in Los Angeles. Sehr gute Musik, um abzuschalten oder es sich mit einer Frau gemütlich zu machen.

BEACH HOUSE
SILVER SOUL
VOM ALBUM *TEEN DREAM* — 2010

Klingt nach dem Sample aus meinem Stück »Money Trees«.

Exakt. Wer hatte die Idee, Beach House zu samplen?
Mein Produzent DJ Dahi. Er hat das Sample sehr raffiniert geflippt.

Wollten Sie denn sofort herausfinden, woher das Original stammt?
Ja, ich höre mir sehr gerne die Samplequellen an und informiere mich über die Bands oder Künstler. Ich bin froh, dass Beach House mir die Erlaubnis erteilt haben, diesen Song zu benutzen.

Tolle Vorstellung: Kendrick Lamar, der Rapper aus Compton, hört die Chillwave-Band Beach House.
Na klar! Ich höre mir so viel neue Musik an, wie ich nur kann. Ich besorge mir immer alles und höre es dann auf langen Flügen.

BOOM CLAP BACHELORS
TIDEN FLYVER
VOM ALBUM *KORT FØR DINE LÆBER* — 2008

Yeah, yeah, yeah. Boom Clap Bachelors – auch ein Sample von meiner neuen Platte. Ich liebe Quadron, das Nebenprojekt von Sängerin Liv Lykke. Ihre Musik klingt sehr entspannt, ein bisschen jazzy. Ich sehe darin eine große Ähnlichkeit zum Westcoast-Sound von Snoop Dogg zum Beispiel.

Es heißt, Sie hätten mit Quadron schon gemeinsame Musik aufgenommen.
Ja, in der Tat. Wir haben sogar drei Songs aufgenommen – großartige Musik. Leider sind die Songs noch nicht ganz fertig geworden, weil ich anfing, mit meinem Album durch die Welt zu reisen. Es war eine ganz tolle Stimmung im Studio und wir werden die Stücke definitiv noch fertigstellen.

KENDRICK LAMAR FEAT. LADY GAGA
BITCH DON'T KILL MY VIBE
UNVERÖFFENTLICHT — 2012

Viele waren überrascht, als die alternative Version von »Bitch Don't Kill My Vibe« mit Lady Gaga im Internet auftauchte. Ein Rap-Newcomer, der einen Popstar wie Gaga einfach von seinem Album schmeißt und den Refrain selbst singt – das zeugt von Mut.
Wir haben in der Tat lange hin- und herüberlegt. Aber am Ende des Tages sollte es doch um mich gehen. Ich wollte meinen Erfolg nicht auf die Zusammenarbeit mit einer solch prominenten Sängerin fußen lassen.

HAFTBEFEHL
GENERATION AZZLACK
VOM ALBUM *BLOCKPLATIN* — 2013

(fragt nach wenigen Sekunden:) Wer ist das?

Haftbefehl, ein Rapper aus Deutschland.
(nickt mit) Ich verstehe natürlich nichts von dem, was er sagt, aber seine Reim-Pattern sind unheimlich präzise. Das ist wirklich enorm. So muss ein Rapper klingen!

Hören Sie die Playlist des aktuellen Vorspiels unter folgendem Link bei Wimp: www.spex.de/wimp

wimp

Metal trifft Techno

Drone-Gebärden: Mario Diaz de Léon alias Oneirogen in New York, März 2013

Schlägt jetzt, im Jahre vier nach der Erfindung von Hypnagogic Pop, die Stunde des hypnagogischen Krachs? Acts wie The Haxan Cloak, Oneirogen oder Prurient begeben sich auf die Suche nach Traumzuständen von neuer, abgründiger Intensität. Ihre Schnittmenge aus Metal, Noise und Techno hat noch keinen Namen, dafür aber eine eindeutige Klangfarbe: Blackest Ever Black.

Die Früchte der Angst sind schwarz

TEXT: Remo Bitzi & Samuel Savenberg
FOTOS: Eva Tuerbl (Oneirogen)
Jo Metson Scott (The Haxan Cloak)

Verstörende Stimm-Samples, gespenstische Flächen, repetitive Chords und, wenn sie denn eingesetzt werden, stoische Kick-Drums in verschleppten Tempi: Seit einer Weile geistert ein düsterer Entwurf elektronischer Musik durch die Clublandschaft. Das Konzept einer Peaktime auf der Tanzfläche scheint in dieser Spielart genauso wenig eine Rolle zu spielen wie der Club als sozialer Ort – eine Kirche oder eine Kunstgalerie wären als Rahmen mindestens genauso geeignet. Der wesentliche Antrieb dieser Bewegung kommt von Labels, die aus unterschiedlichen Kontexten stammen, etwa von Blackest Ever Black aus England, das in Techno und Industrial verwurzelt ist, von Denovali Records aus Deutschland mit einem Programm von Drone-Ambient bis zu Jazz oder von der New Yorker Hipsterplattform Tri Angle. Die Akteure ihrer gemeinsamen Schnittmenge sind nicht, wie noch bei den kleinen Geschwistern Witch House und Hypnagogic Pop, jungfräuliche Schlafzimmerproduzenten, sondern größtenteils Künstler, die bereits mit anderen Projekten Aufmerksamkeit erregt haben, und zwar in Szenen außerhalb des Clubmusikzirkels: Es handelt sich vorwiegend um Musiker mit einem Metal-, Punk- oder Noise-Hintergrund.

Eines der Aushängeschilder dieser Spielart elektronischer Musik ist der Brite Bobby Krlic alias The Haxan Cloak, der mit Punk und Metal aufwuchs. *Excavation*, das nun bei Tri Angle veröffentlichte zweite Haxan-Cloak-Album beinhaltet vorwiegend Techno-Tracks mit einer gewissen Lethargie, die teilweise an den Dubtechno eines Andy Stott erinnern. Für Krlic relatives Neuland: Sein selbstbetiteltes Debütalbum war 2011 auf dem Post-Metal-Label Aurora Borealis erschienen und zeichnete sich durch mit Streichinstrumenten erzeugte Drones aus. Einen Widerspruch zwischen den Stilen der beiden LPs sieht Bobby Krlic nicht, im Gegenteil: Drone und Techno haben für ihn durchaus Gemeinsamkeiten. »Beide Arten von Musik bestehen aus sich wiederholenden Mustern, die sich langsam entwickeln«, erklärt er. »Ich kann etwas Ähnliches erzeugen, indem ich einen Vier-Takt-Loop über 30 Minuten auf meiner Drum Machine manipuliere, oder indem ich mit meinem Cello und einem Loop-Pedal arbeite.«

Wie The Haxan Cloak ist auch der aus Irland stammende James Kelly bei Tri Angle unter Vertrag. Bevor er sein Soloprojekt Wife initiierte, das er mit Attributen wie »zugänglich« oder »Pop« umschreibt, war Kelly unter anderem Mitglied der Black-Metal-Band Altar Of Plagues. Kelly hat Wife wegen seines Verlangens nach »etwas Spezifischerem« ins Leben gerufen, erklärt er. Nun genießt er die neu gewonnene Entscheidungskraft des Solokünstlers: »Als jemand, der seit Jahren in Bands spielte, fühle ich mich durch die absolute Kontrolle, die ich nun als Produzent elektronischer Musik habe, beflügelt.«

Einen vergleichbaren Hintergrund wie Kelly hat Mario Diaz de León, der seit 2012 unter dem Decknamen Oneirogen in Erscheinung tritt, ein Begriff, der Traum-induzierende Substanzen bezeichnet und damit an den Trend des Hypnagogic Pop erinnert. Musikalisch spricht Oneirogen allerdings keine fröhlich vernuschelte, sondern eine entschieden schroffe Sprache. In den 90er-Jahren war der US-Amerikaner Teil der Metalcore-Band Disembodied, nun veröffentlicht er bei Denovali Records Musik, die an Prä-Drop-Momente auf Raves erinnert: Hochspannungsknistern – aber ohne die Erlösung im großen Bummbumm. Trotz eines ähnlichen Werdegangs wie James Kelly versteht sich Diaz de León nicht als Teil einer neuen Szene. Viel eher sieht er sich als Mitglied einer New Yorker Community, die sich nicht zwingend über einen bestimmten Stil definiert, aber ein Interesse für dunkle, intensive Musik teilt. »Die Leute dieser Community sind sehr aufgeschlossen«, schwärmt er. Bei einem Blick auf die Liste seiner Kollaborationen und vergangenen Projekte findet sich dieselbe Aufgeschlossenheit wieder. Diaz de León scheint zwischen Einmann-Noise-Orchester und Kammermusik zu pendeln, die musikalische Einheit liegt für ihn offenbar gerade in der Vielheit – eine Melange, die nicht nur in New York auf Gegenliebe stößt.

Die Offenheit, die Diaz de León erwähnt, vermisst der in Los Angeles lebende Dominick Fernow heute in jenem Umfeld, in dem er sich lange bewegte: in der Noise-Szene. Nachdem der Multimediakünstler, Labelbetreiber und Vielproduzierer unter dem Pseudonym Prurient in den 2000er-Jahren mit Veröffentlichungen, die als »Harsh Noise« oder »Power Electronics« kategorisiert wurden, Aufmerksamkeit erregte, entwickelten sich seine Produktionen gegen Ende der Dekade zusehends in Richtung Techno, was von Noise-Hardlinern nicht besonders goutiert wurde. Grund für die Neuausrichtung war laut Fernow seine langjährige Zusammenarbeit mit dem Darkwave-Kollektiv Cold Cave. Vor allem eine Europatournee sei prägend gewesen, deren Nachhall in Fernows Nebenprojekt Vatican Shadow Ausdruck in hypnotischen Beats und Chords fand. Unter seinem Alias Prurient geht Fernow nun auf *Through The Window*, einem bei Blackest Ever Black erscheinenden, nur drei Stücke umfassenden Album, ähnliche Wege. Prurients Techno-Entwürfe verlieren trotz Track-Längen von teils an die 20 Minuten und nur minimaler Modulation der endlos wiederholten Elemente nie an Spannung und Raffinesse.

Man mag sich, mit der Musik von The Haxan Cloak, Wife, Oneirogen und Prurient im Ohr, fragen, ob Ex-Metaller plötzlich die besseren Elektroproduzenten sind. Doch zum einen ist die Kombination aus Goth-Metal-Drones und Techno-Kicks, auch wenn sie sich gegenwärtig häuft, nicht neu. Acts wie Psychic TV oder Scorn wagten sich bereits in den 1980er- und 1990er-Jahren aus ihrem Industrial- beziehungsweise Metal-Umfeld vor und experimentierten mit Elementen von Acid House oder Drum'n'Bass. Zum anderen war elektronische Musik, selbst die für Tanzflächen gedachte, nie zwangsläufig upbeat und happy. Der Avant-Techno von Sähkö Recordings aus Finnland oder das britische Label Downwards – zwei Institutionen, deren Hochzeit über eine Dekade zurückliegen – öffneten vergleichbare Tiefen wie aktuell Alben auf Tri Angle oder Blackest Ever Black. Mario Diaz de León erzählt, dass er in seiner Jugend nicht nur auf Slayer und Godflesh stand, sondern eben auch auf den Downwards-Produzenten Surgeon und auf Warp-Acts wie Aphex Twin oder Autechre. Und James Kelly gibt Ähnliches zu Protokoll: »In meinen Teenagerjahren suchte ich in allen Musikarten, die ich mochte, die Extreme – ob Black Metal oder harter Techno.« Elektronische Musik ist in diesem Sinne nicht neu für die Produzenten, diverse musikalische Vorlieben koexistierten lange

Bobby Krlic alias The Haxan Cloak in London, März 2013

Musik, die an Prä-Drop-Momente auf Raves erinnert: Hochspannungsknistern – aber ohne die Erlösung im großen Bummbumm.

nebeneinander, bis sie schließlich in verschiedenen musikalischen Personae ihren Ausdruck fanden.

So ist ein Grund für die aktuelle Beliebtheit düsterer Elektronik eher auf der anderen Seite zu finden: beim Publikum. Es wurde in den vergangenen Jahren Schritt für Schritt an die dunklen Sounds herangeführt. Einerseits zeichneten Genres wie Dubstep, Witch House oder Cloud Rap ein mindestens dunkelgraues Bild unserer Welt, andererseits ist der Einfluss von Indie- und New-New-Wave-Bands wie Interpol nicht zu unterschätzen. Mit ihnen hat ein bis jetzt anhaltendes Revival der melancholischen und unterkühlten Popmusik der 80er-Jahre eingesetzt. Dabei wird in punkto Ästhetik und musikalischen Referenzen aus einem überraschend ähnlichen Fundus geschöpft, wie dies etwa auch Burial, Salem oder Le1f tun. Hinzu kommt das durch die neuen Verbreitungswege von Musik revolutionierte Konsumverhalten der Digital Natives. Mit dem Eintreten des digitalen Zeitalters sind die Grenzen zwischen einzelnen Jugend- und Subkulturen zunehmend verschwommen. Musik allein dient weniger der Identifikation, sondern wird als weiterer Konsumgegenstand wahrgenommen. Und im MP3-Speicher liegen Techno und Metal heute so nahe beisammen wie nie zuvor, die Schnittmenge der beiden Genres ist leichter zugänglich.

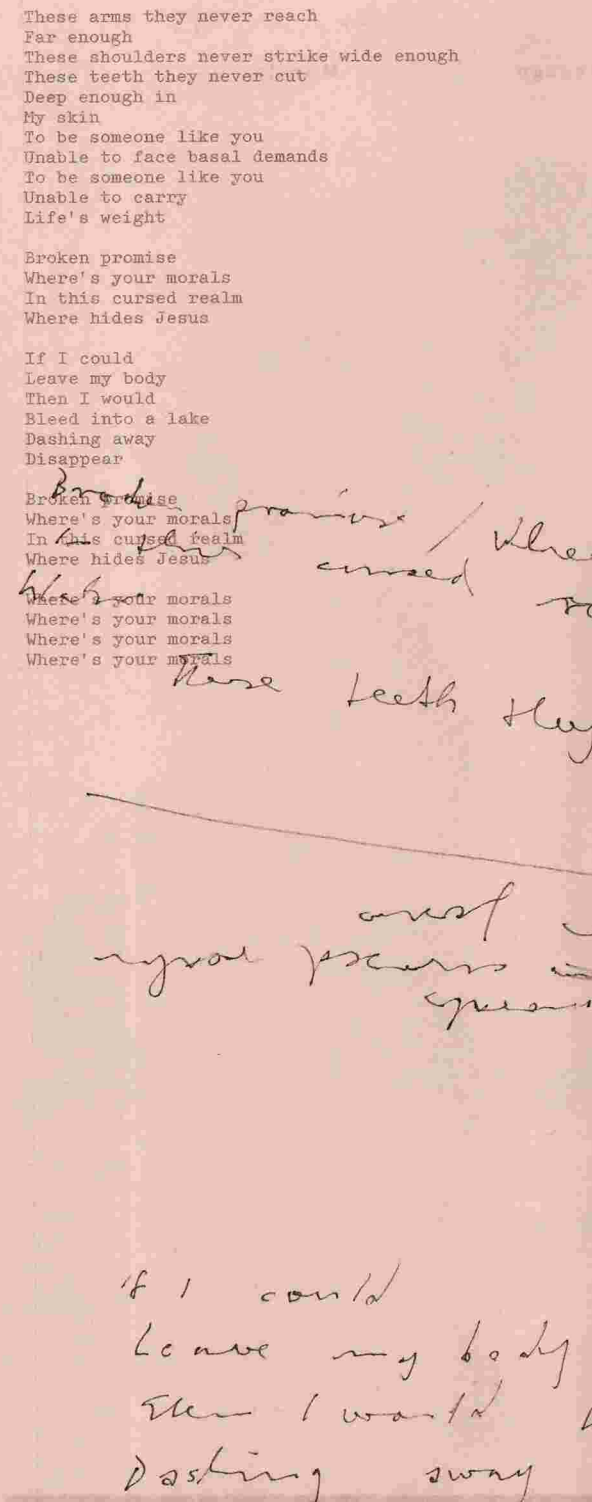
Auch die Zeichen der Zeit machen das Lechzen der Hörerschaft nach dieser Synthese plausibel: Der Stumpfsinn in unserer Post-Social-Network-Gesellschaft, ein hohes Maß an Ironie auf der Virtual Plaza, das Gefühl von verlorengegangener Intensität in vielen Lebensbereichen – da kommen düster-dystopische elektronische Klänge gerade recht. Wenn man Protagonisten wie James Kelly glaubt, ist die aktuelle Popularität dieser Musik kein Zufall. Er spricht von einem Überdruss an »einwandfreier, glattpolierter Musik« und von mangelnder Menschlichkeit im Mainstream. »Düstere Musik ist oft ehrlicher, beinhaltet persönliche Emotionen und kann darum in dieser schwierigen Welt, in der wir leben, Trost spenden«, meint er. Zwar ist eine so verstandene Authentizität selten ein Garant für Qualität. Aber gerade ostentative Wehmut und die romantische Vorstellung von Echtheit sind seit jeher Teil der Popkultur. So liegt also der wahre Trost anno 2013 in einem unheimlichen, finsteren Klangabgrund. Die Wechselwirkung zwischen Metal, Noise, Industrial und Techno trägt dort ihre Früchte, und die schimmern verführerisch schwarz. ⁄

THE HAXAN CLOAK
EXCAVATION
TRI ANGLE / ROUGH TRADE

ONEIROGEN
KIASMA
DENOVALI / CARGO

PRURIENT
THROUGH THE WINDOW
BLACKEST EVER BLACK

Songtextkritik


These arms they never reach
Far enough
These shoulders never strike wide enough
These teeth they never cut
Deep enough in
My skin
To be someone like you
Unable to face basal demands
To be someone like you
Unable to carry
Life's weight

Broken promise
Where's your morals
In this cursed realm
Where hides Jesus

If I could
Leave my body
Then I would
Bleed into a lake
Dashing away
Disappear

Broken promise
Where's your morals
In this cursed realm
Where hides Jesus

Where's your morals
Where's your morals
Where's your morals
Where's your morals

Iceage »Morals«

TEXT: Daniel Gerhardt

Bei Auslassungen über Iceage steht an erster Stelle meist ein Vermerk zur Jugend der Punkband aus Kopenhagen. Wie ein Code zum heuristischen Aufschlüsseln ihrer Musik. Oder wie eine Entschuldigung. Im Schnitt sind die vier Bandmitglieder, die im Februar 2013 ihr zweites Album *You're Nothing* veröffentlicht haben, 20 Jahre alt. Es wäre also einfach, den Text von »Morals«, der als Herzstück und Durchatme-Song in der Mitte des Albums platziert wurde, als weltentfremdete Teenage-Angst-Geschichte zu lesen. Sänger Elias Bender Rønnenfelt beklagt die Defizite des eigenen Körpers und das Gewicht des Lebens auf seinen Schultern: Die Arme sind zu kurz, das Kreuz ist zu schmal, den Zähnen fehlt der Biss. Nach dem ersten Refrain ersinnt Rønnenfelt eine Lösung des Problems: Das lyrische Ich überwindet den Körper, indem es ihn verlässt, es zerfließt mit der Form der zweiten Strophe, die nur noch halb so lang ist wie die erste und aus ineinander verlaufenden Zeilen besteht. Der Gesang kommt aus der Ferne, klingt unscharf, erschöpft.

Es wäre einfach, das so zu lesen, aber womöglich auch fahrlässig. Iceage sind eine angriffslustige Band, und »Morals« macht da keine Ausnahme, trotz seiner Klaviertupfer und des besonnenen Marschgetrommels, die beide weitgehend unverändert aus dem 1965er Italo-Schlager »L'Ultima Occasione« der Sängerin Mina übernommen wurden. Es liegt deshalb näher, das Stück als formvollendete Abrechnung mit einem Gegenüber zu verstehen, von dem sich das Text-Ich so sehr betrogen und verletzt fühlt, dass ihm nicht einmal mehr Jesus helfen kann. »To be someone like you« wird so zum Ausruf der Verachtung. Die zentrale, am Ende von »Morals« mehrfach wiederholte Frage des Stücks richtet der Sänger nicht an sich selbst. Sie wirkt wie eine Anklage.

Seit Iceage kein reines Phänomen Kopenhagener Kellerlöcher mehr sind, gerät die Band regelmäßig in die Kritik, weil sie unbedarft mit faschistischer Symbolik hantiert und in Interviews wenig dazu oder dagegen zu sagen hat. Durch ein frühes Video laufen die Musiker mit Fackeln und Masken, die der Uniformierung des Ku-Klux-Klans nachempfunden sind. Auf einer Tour im vergangenen Sommer verkauften sie Klappmesser mit eingraviertem Bandlogo. Ein Songtext wie der zu »Morals« kann noch so schlagwortartig und uneindeutig sein in der Zuteilung von Sender- und Adressatenrolle. Wenn Elias Bender Rønnenfelt »Where's your morals?« singt, bleibt das eine Frage, die er in seiner Lieblingspose aus Geringschätzung anderer und eigenem Überlegenheitsgefühl nur mit selbstgerechtem Beigeschmack stellen kann. Das wird mancher wieder mit der Jugend der Band erklären wollen. Und das wäre abermals fahrlässig.

Die gute alte Ungleichzeitigkeit

A victim of love? Charles Bradley aus Brooklyn, NYC

Charles Bradley

Sie nennen ihn den *Screaming Eagle Of Soul*: Charles Bradley, geboren 1948 in Gainesville, Florida. Auf dem New Yorker Label Daptone veröffentlicht er mit 65 Jahren sein zweites Album, voller Soul, durchtränkt von musikalischer und persönlicher Historie. Ist das Alte die einzige Möglichkeit, das schlechte Neue zu ertragen? Reflexionen über das Unbehagen an der Natur.

TEXT: Klaus Walter FOTOS: Eva Tuerbl

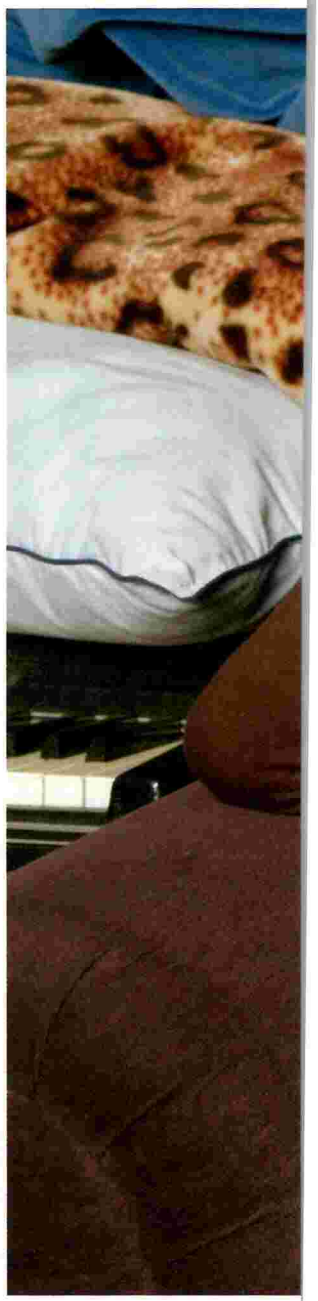
»Why Am I Treated So Bad?«, fragten The Staple Singers Mitte der 60er-Jahre in ihrem gleichnamigen Gospel, einer der Hymnen der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Der Song transformiert das Klagelied über das persönliche Schicksal in eine gesellschaftliche Anklage: Warum werde ich hier so schlecht behandelt? Wenn Charles Bradley ein halbes Jahrhundert später die politischen Verhältnisse in den USA anprangert, verwendet er ein ähnliches Vokabular:

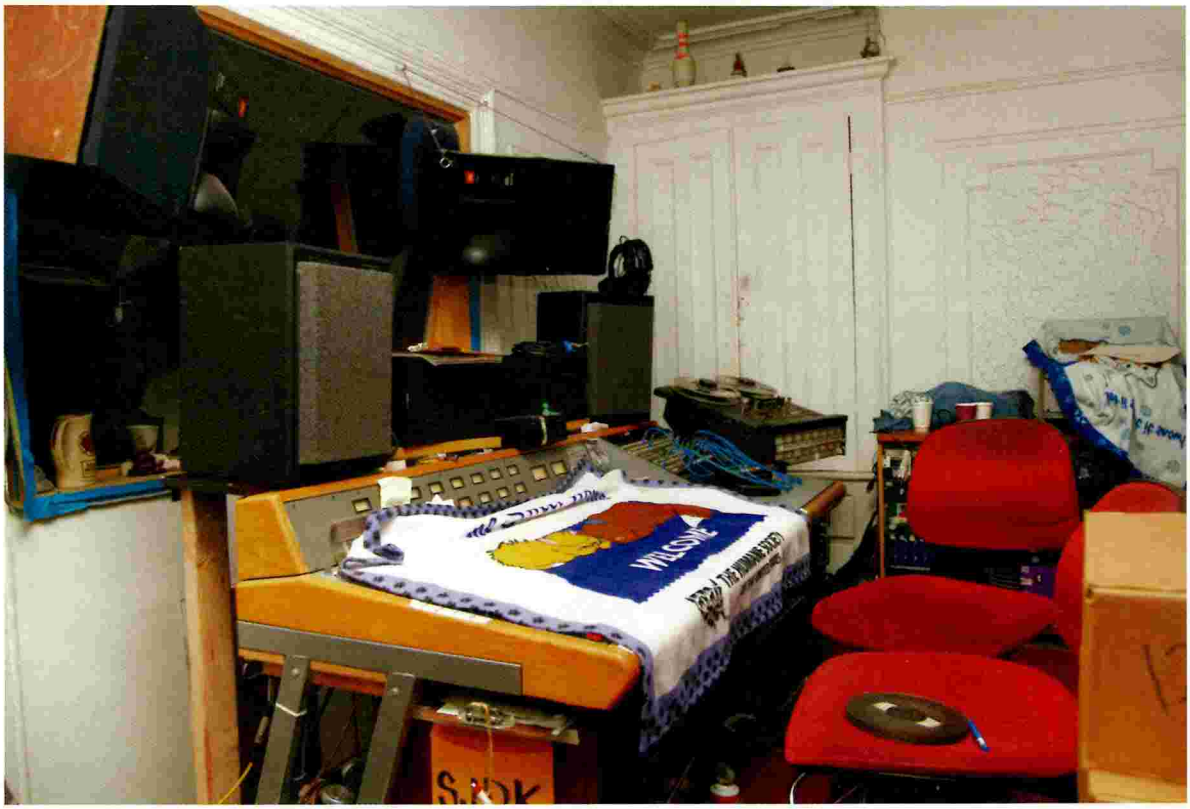
Why is it so hard
To make it in America
I try so hard
To make it in America
A land with milk and honey
A land supposed to be built with love
It take love and understanding
To live and let live
I was born in Gainesville, Florida
I traveled for and wide
then I moved to Brooklyn, New York
Had hard times ...
(»Why Is It So Hard«)

Curtis Mayfield klingt an, »Hard Times«, Alben wie *There's No Place Like America Today*, conscious Soul oder »food for thought«, wie Mayfield das nannte. »It's a cold, cold world«, klagt Bradley an anderer Stelle und fragt: »How can we stop the changes goin' in America today?«, zu einem Groove, der ausgerechnet »Hung Up On My Baby« adaptiert, ein hinreißendes Isaac-Hayes-Instrumental von 1974, das wiederum die Geto Boys 1991 als Grundlage für »Mind Playin' Tricks On Me« verwendeten: eine Rap-Meditation über diverse *states of mind* im schwarzen Großstadtamerika: Verzweiflung, Paranoia, Halluzinationen, Mordfantasien, das Szintigramm eines Gangster(-Rapper-)Gehirns, eine Momentaufnahme aus den *inner cities* der USA der frühen 90er. Greil Marcus hat dem Song in SPEX einen Essay gewidmet, in keiner Würdigung fehlt der Hinweis auf den exemplarischen Charakter dieser Introspektion in den eigenen Kopf: Mein Hirn spielt schon wieder verrückt mit mir – die politische Dimension des privaten Durchdrehens. Der musikalische Rückgriff auf den Proto-Disco-Groove von Isaac Hayes fügt dem Song der Geto Boys eine weitere Dimension hinzu: der stolze Hayes, in Style und Selbstinszenierung ein Rapper *avant la lettre* – polierte Glatze, Bling Bling, Pelz, nackter muskulöser Oberkörper –, ein schwarzer Mann, vor dem Angst zu haben okay ist. Zudem hat er den Soundtrack zu *Shaft* geliefert, dem erfolgreichsten Film *ever*, in dem der schwarze Mann, vor dem man Angst haben soll, kein Gangster war, sondern Detective.

In den frühen 70ern verkörpert Hayes schwarzen Erfolg – als Mann, als Musiker, als Gangster(-Film-Soundtrack-Produzent). In den 17 Jahren zwischen Hayes' »Hung Up On My Baby« und der Sample-Übernahme durch die Geto Boys in »Mind Playin' Tricks On Me« ist es nicht weitergegangen mit dem Fortschritt, im Gegenteil,

Das Familiäre, das Lokale, das Analoge, das Überschaubare, D.I.Y. – alles Essentials des Daptone *way of life*.





Pittoresk vergammelt: das Daptone-Studio in Bushwick, Brooklyn, NYC

He's lived a little: Charles Bradley

die einzig zugängliche Wachstumsökonomie für viele Afroamerikaner ist die Gangsterökonomie, Gangster-Rap inklusive. All das verhandeln die Geto Boys in fünf magischen Minuten, »Mind Playin' Tricks On Me«, immer diese Widersprüche, halt ich ja im Kopf nicht aus. Im Gefolge der Geto Boys hat es in den vergangenen 20 Jahren viele Künstlerinnen und Künstler gegeben, die sich den Widersprüchen gestellt haben, die ihre Kunst verfeinert und diversifiziert haben, bis hin zum Kryptischen: Erykah Badu, Georgia Anne Muldrow & Dudley Perkins, zuletzt vielleicht Kendrick Lamar, bestimmt Frank Ocean, der sich auch noch dezidiert mit den Widersprüchen des eigenen Begehrens auseinandersetzt, *finally*.

Eine Möglichkeit, die Widersprüche einer zu komplexen Welt auszuhalten, besteht darin, Widersprüche zu reduzieren, Komplexität zu negieren, sich die Welt so einzurichten, wie sie – angeblich – mal war: schwarzweiß, überschaubar, analog, natürlich. *Grundwiderspruch rules* okay. Das re(tro)gressive Bedürfnis nach einer übersichtlichen Welt im 3:30er-Songformat ohne Remix findet im Pop seine warenförmige Entsprechung in Marktsegmenten wie Repertoire, Reissue, Retrospektive. Manche reden schlicht von Retro(mania), wobei der Begriff nicht präziser wird, je häufiger man die Sau durchs Dorf treibt. Eine Retrovariante besteht in der Rekonstruktion historischen Materials, möglichst originalgetreu. Das bringt uns zurück zu Charles Bradley und zu Daptone Records in Bushwick, Brooklyn, New York. Die Heimat von Bushwick Bill, dem Verwirrtesten der drei verwirrten Rapper der Geto Boys, der sich 1991 *»depressed, drunk and suicidal«* (Wikipedia) bei einem Freak-Unfall ein Auge weggeschossen hat. Wie knapp 40 Prozent der Bushwicker ist Bushwick Bill im Ausland geboren (Jamaika), anders als 32 Prozent der Bushwicker müsste er nicht unter der Armutsgrenze leben, für »Mind Playin' Tricks On Me« gab's Gold.

Multi-Platin gab's für *Back To Black*, weshalb Gabriel Roth und Neal Sugarman oberhalb der Armutsgrenze leben, schließlich haben die Dap-Kings maßgeblich am Bestseller von Amy Winehouse mitgewirkt, und die Dap-Kings sind ihre Band, die Hausband von

Digital ist schlechter: Spurentafel im Daptone-Studio

Daptone. Dass Daptone Records trotz solcher Erfolge weiterhin in einem pittoresk vergammelten Backsteinhaus in Bushwick residieren und nicht in der Upper West Side, gehört – je nach Perspektive – zum Corporate Image der Plattenfirma oder zum bodenständigen Arbeitsethos und dem kommunitären Spirit der Daptone-Familie. Das Familiäre, das Lokale, das Analoge, das Überschaubare, D.I.Y. – alles Essentials des Daptone *way of life*.

Neal Sugarman, Ende 40, verbindet Fantum mit Unternehmergeist und würde, wie sein Partner Gabriel Roth, nicht besonders vehement der Behauptung widersprechen, dass nach 1973 keine gute Platte mehr produziert wurde. Den Retrovorwurf kontert Sugarman bei einem Telefongespräch gelassen: »Wir spielen die Musik, die wir lieben. Bei Daptone wird das Label von den Musikern geprägt, wie einst bei Stax und Motown. Wir sind unabhängig.« Und wie steht die Musik zur Zeit? Fragt ein weißer Europäer einen weißen Amerikaner mit den Worten einer schwarzen Amerikanerin: »Nina Simone sagt: ›Jeder Künstler muss seine Zeit reflektieren. Wie kannst du ein Künstler sein und nicht deine Zeit reflektieren?‹ Wie, Mister Sugarman?« – »Indem wir die Musik gemeinsam im Studio aufnehmen und sie nicht digital zusammensetzen«, sagt Sugarman. Digital ist schlechter.

Der weiße Europäer: »Sugarman & Roth, darf ich fragen, sind das jüdische Namen?« – »Yes.« Alan Vega, Jude aus New York und Sänger von Suicide erinnert sich in Steven Lee Beebers Buch *The Heebie-Jeebies At CBGB's*: »Es waren größtenteils Juden, die sich an der Bürgerrechtsbewegung beteiligten. Ohne die Teilnahme und das Geld von Juden hätten viele schwarze Organisationen niemals ihre Arbeit aufnehmen können. Darum macht es mich wahnsinnig, wenn die Kids heute Farrakhan zuhören und über die Juden herziehen. Das zerreißt mir das Herz.«

Wie sieht das bei Daptone aus? Die Firma gehört zwei Juden, Protagonistinnen und Protagonisten wie Sharon Jones oder Charles Bradley sind schwarz. Ist Daptone der politisch relevante Beweis, dass Juden und Afroamerikaner gut miteinander können – wenn auch im Sound der guten alten Zeit? »Es gibt eine starke jüdische Tradition im Entertainment, bei uns hat die Musik den Stellenwert einer Folk Music, ich komme aus einer gut integrierten Stadt in Connecticut, meine Eltern waren Fans der deutsch-jüdischen Kultur im Berlin der 20er-Jahre, ich liebe es, durch Deutschland zu touren«, sagt Sugarman. Das Politische umschifft er, als wollte er es nicht an die große Glocke hängen. Die Retrofalle scheint eine seiner kleineren Sorgen zu sein. Bei Charles Bradley ist das anders. Dem 65 Jahre alten Sänger, der wie in seinem Song beschrieben, von Gainesville, Florida, nach Brooklyn kam und in seinem Leben viele *hard times* gesehen hat, ist mit Kategorien wie Retro nicht beizukommen. Ein Telefongespräch von 25 Minuten, und man kommt ins Zweifeln: Wie fragwürdig sind solche Debatten? Wie real sind *hard times*? Wie egal ist es, ob Charles Bradley sich musikalisch wie textlich in Sprachen der Vergangenheit artikuliert? Momente der Scham. Was für ein Scheißgeschäft.

Natürlich hatte ich gelesen, dass Bradley, der *Screaming Eagle Of Soul,* seine Mutter mit acht Jahren zum ersten Mal gesehen hat, vom Vater keine Rede, dass er lange Zeit auf der Straße gelebt hat, Gewalt, Missbrauch, miese Jobs, eine Schattenkarriere als James-Brown-Impersonator. Um das Interview an eine Radiostation verkaufen zu können, muss ich ihn dazu bringen, seine *hard times* nachzuerzählen. Das tut er. Die Schutzmechanismen eines professionellen Interviews versagen, der fremde Mann am Telefon nimmt mich beim Wort und erzählt mit heiserer Stimme und – bilde ich mir das ein? – den Tränen nah aus einem *troubled life*, mehr als ich

wissen will. Ob er an das Konzept des *suffer for your art* glaube – die Frage stand auf meinem Zettel und wirkt nach zwei Minuten am Telefon so absurd wie die Fragen nach der Retrofalle, nach dem Warencharakter von Authentizität, nach dem Unterkomplexen des Daptone-Soul und so weiter. Bradley spricht von Depressionen und von Gott und ich möchte ihn trösten, ihm sagen, was für ein toller Sänger er ist, statt ihm zu sagen, dass er bitte mehr Musik zur Zeit machen soll. Ob »Confusion«, der außergewöhnlichste Song des neuen Albums, bewusst an Mayfields »If There's A Hell Below« anknüpft – die Frage verpufft, der *troubled man* am anderen Ende versteht mich nicht. Er ist Sänger, Soul-Sänger, ein *Victim Of Love* möglicherweise, so heißt sein neues, zweites Album, aber kein Player im Music Biz. Warum er Neil Youngs »Heart Of Gold« gecovert hat? »Tom gab mir den Song, und ich liebte den Text.« Tom ist Thomas Brenneck, Gitarrist der Daptones, der Menahan Street Band und musikalischer Direktor des Unternehmens »Die späte Karriere des Charles Bradley«. »Heart Of Gold«, der totgespielteste aller Young-Songs. »Tom wollte, dass ich ihn singe wie Young, aber das ging nicht. Ich habe ihn dann auf meine Weise gesungen.« Das Resultat könnte sich mit dem, was Al Green mit »How Can You Mend A Broken Heart« von den Bee Gees gemacht hat, messen, wären solche Vergleiche zeitlos. Sind sie nicht. Und wie ist Charles Bradley auf *Newermind* gelandet, einem Nirvana-Tribute-Album? »Tom gab mir den Song, ich fand den Text so … *suicidal*, wollte das eigentlich nicht singen. Dann hat Tom mir erzählt, wer dieser Typ von Nirvana war und was es mit seinem Leben auf sich hatte. Daraufhin habe ich das gesungen.« Nein, Bradley ist kein Player, seine Version von »Stay Away« klingt wie ein liebes- und lebenskranker Otis Redding 1967, nicht wie ein lebensmüder Cobain 1993. Das Gegenwartshaltige an Daptone Records und Charles Bradley könnte vielleicht darin liegen, dass hier im Idiom einer als klassisch historisierten Formensprache an die gute und schlechte alte Ungleichzeitigkeit erinnert wird, also daran, dass Nischen abseits des Pop-Fortschrittsparadigmas existieren (müssen), in denen der Rückgriff auf Altes eine von ganz wenigen, wenn nicht die einzige Möglichkeit ist, das schlechte Neue zu ertragen. Oder, mit Bradley: »Where do we go from here?« /

CHARLES0 BRADLEY
VICTIM OF LOVE
DAPTONE / GROOVE ATTACK

REVUE

Magazine for the Next Society

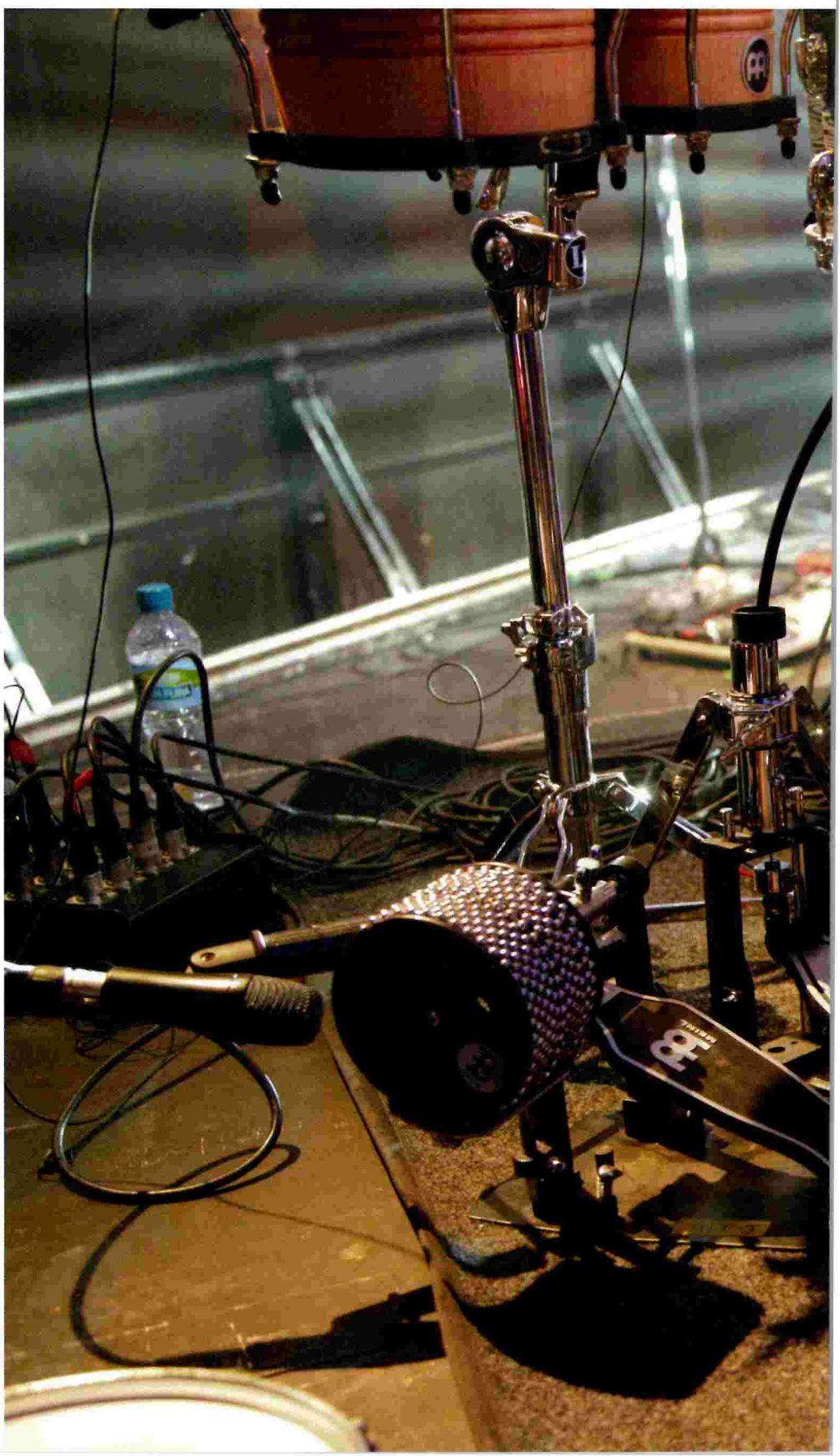
»The best way to predict the future is to invent it.«
Alan Kay

COM MUNITIES
erscheint am
8.4.

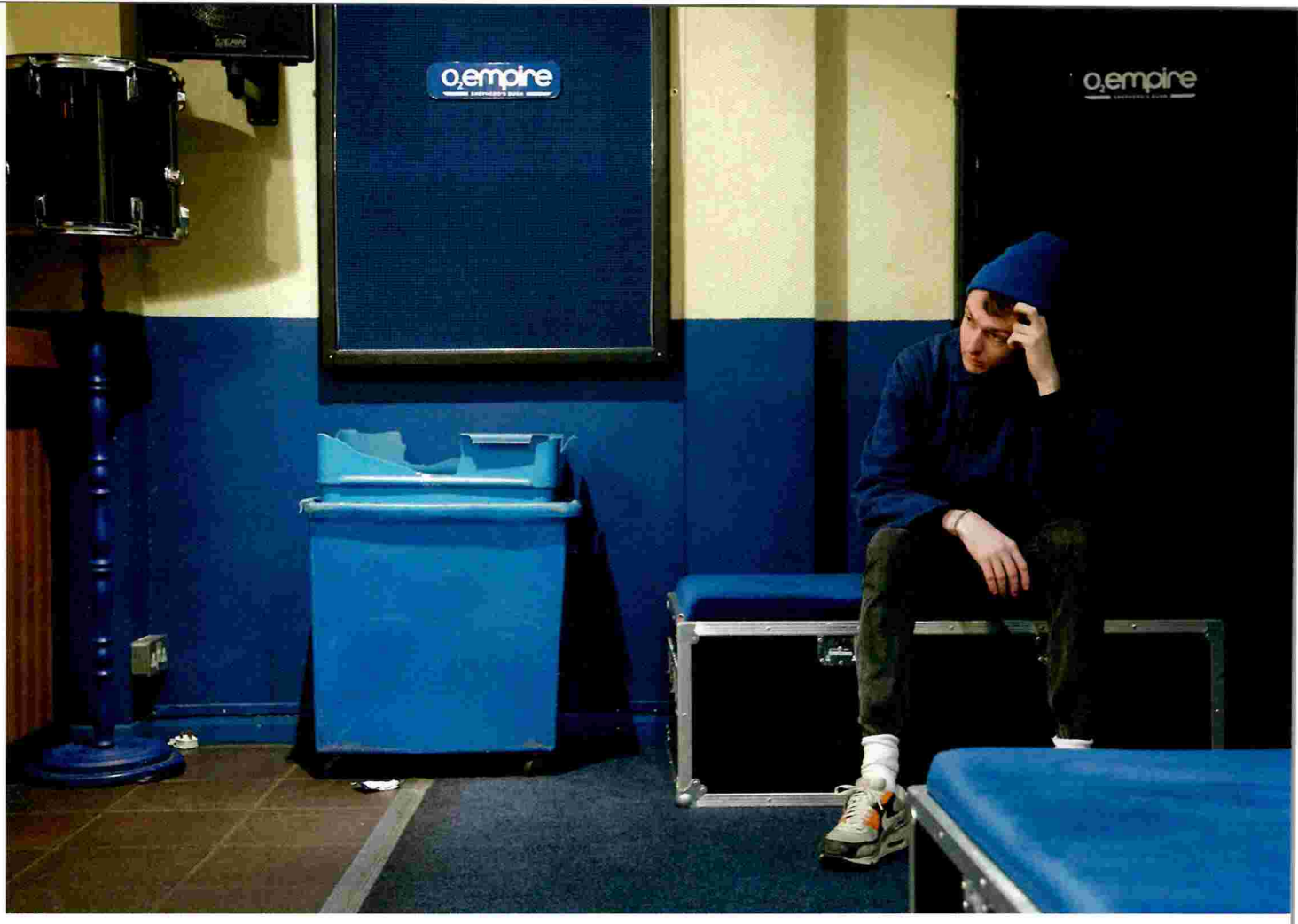
Insights for a world in transition
www.revue-magazine.net

Ausgabe #12 »communities« ab 08.04.2013
Ausgabe #13 »trans|formations« ab 29.07.2013
Ausgabe #14 »flow« ab 11.11.2013

Die Band, die niemand liebte



Alt-J



Green on blue: Uhrwerkdrummer Thom, nachdenklich.

»Ja, was ist das überhaupt?« Als im Mai 2012 *An Awesome Wave* erschien, gab man sich in SPEX verwirrt, aber auch leicht euphorisiert und fragte: »Hippie oder hip, Wanderschuh oder Segeltreter?« Das Debütalbum von Alt-J hinterließ große Teile der Presse ratlos. Doch gerade der Anti-Hype um sie scheint die englische Indie-Band zu einer der erfolgreichsten dieser Tage gemacht zu haben. Seit Monaten sind Alt-J von einer ausverkauften Show zur nächsten unterwegs. Ein Zwischenstopp in der kalten Sofaecke eines Konzertimperiums in London.

TEXT: Anne Waak FOTOS: Kim Jakobsen To

»Hallo? Ja, hier ist diese Band mit der eigenartigen Musik.« Gwil Sainsbury, wartend.

Der West-Londoner Stadtbezirk Shepherd's Bush beheimatet neben Europas größtem Shopping-Center auch eine Konzerthalle gleichen Namens. Vor dieser, sie trägt den stolzen Zusatz »Empire«, drängeln sich am Abend eines trüben Wintersamstages Menschen in ihren Zwanzigern. Der scharfe Wind treibt Schneeflocken und den Geruch von Gras vor sich her, schwarze Taxis halten am Straßenrand und spucken immer noch mehr Jungvolk aus, das auf seinem Weg zum mit einer Kordel abgesperrten Eingang eine Handvoll Schwarzmarkthändler passiert. Diese bieten raunend die allerletzten Tickets für das Konzert an, das laut Ankündigung in wenigen Minuten beginnen wird. Mit 50 Pfund Sterling kosten sie mehr als das Dreifache des Originalpreises. Auf dem weiß gleißenden Lichtkasten über dem Eingang zum Shepherd's Bush Empire steht, wie schon am Vorabend: Alt-J. Daneben, wie schon am Vorabend: *Sold out*.

Erst klingt das Album komisch – also komisch wie eigenartig. Dann interessant. Dann toll.

Als im Mai vergangenen Jahres *An Awesome Wave* erschien, das Debütalbum des in Leeds gegründeten Quartetts Alt-J, schrieb *The Guardian* seltsam distanziert: »Selbst wenn man – wie wir – der Platte unentschieden gegenübersteht, versteht man gut, warum andere Leute sie mögen.« *Pitchfork* war in seinem Verriss schon entschlossener. Anlässlich des US-Releases des Werks stand da zu lesen, es sei chaotisch und überfrachtet und frustriere zudem mit seiner Vorläufigkeit. »Alt-J wedeln mit der Karotte vor deiner Nase herum, bis du sie dir endlich schnappst. Und das alles nur, um dich in einem mit einer Sprengfalle ausgerüsteten Käfig festzusetzen und mit absolutem Stillstand zu bestrafen.« Blimey!

Das Album braucht sicher ein wenig Zeit, bis es seine ganze Kraft entfaltet. Der Dreischritt geht ungefähr so: Erst klingt das Album komisch – also komisch wie eigenartig. Dann interessant. Dann toll. Vorausgesetzt natürlich, man hat sich nicht schon bei Punkt eins abgewendet. *An Awesome Wave* flirtet unbekümmert mit Genres wie Folk, Post-Rock, Dubstep und Electronica – und zwar oftmals gleichzeitig, in einem einzigen Stück. Sogar das geschmähte 90er-Jahre-Kellerkind TripHop haben Alt-J mal wieder zum Spielen eingeladen. Das Ergebnis sind zwölf dichte, kraftvolle und sogar eingängige Songs, die sich trotzdem durch eine leichte, mitunter gar irritierende *weirdness* auszeichnen. Mögliche musikalische Vergleiche gibt es viele: Mit den Fleet Foxes teilen Alt-J den Hang zum Chorjungengesang, mit Clap Your Hands Say Yeah die nasalgepresste Macy-Gray-Haftigkeit in der Stimme ihres Sängers. Das mitunter komplexe, bei Metalbands geschulte Schlagzeug erinnert an die Wild Beasts, und all die schillernd tapezierten Post-Rock-Gitarren-Wände lassen an Mogwai oder Explosions In The Sky denken. Mancher sah in ihnen Wiedergänger der 70er-Jahre-Folk-Rock-Band Fairport Convention, andere mutmaßten, das wäre dabei herausgekommen, wenn Nick Drake post mortem seine Liebe zu Gangsta-Rap entdeckt hätte. Und trotzdem klingen Alt-J vor allem: ganz neu und eigenständig. Und nach mehr als der Summe der aufzuzählenden Einzelteile.

Die Band selbst hat ihre eigene, etwas prosaische Theorie, warum sich die Kritiker anfangs so schwer mit ihnen taten: »Wenn

Major-Labels ein Album herausbringen, können sie sicherstellen, dass es wahrgenommen wird«, erklärt Bassist und Gitarrist Gwil Sainsbury beim Gespräch mittags vor dem zweiten Londoner Konzertabend. »Bei Indies ist das oft anders.« Und Alt-Js Keyboarder Gus Unger-Hamilton meint: »Wir hatten ein PR-Problem. Dafür waren andere Leute auf unserer Seite.« Dank derer sind sie nun hier. Drei Viertel der Band sitzt auf einem abgewetzten Sofa in der Garderobe im ersten Stock der Konzerthalle. Sänger Joe Newman fehlt entschuldigt, er spricht nicht so gern über seine Musik. Es ist nicht Nervosität, sondern viel eher Selbstvergessenheit und Vertrautheit untereinander, die sowohl Gwil Sainsbury und Gus Unger-Hamilton als auch Schlagzeuger Thom Green während des Interviews auf ihren Fingernägeln herumkauen lässt, sollten sie nicht gerade von der Beantwortung von Fragen in Anspruch genommen sein. Die verwinkelten Funktionsräume des Konzertvenues, zu der auch eine nach Turnhalle riechende Bar gehört, sind genauso glanzlos wie der Tag, den die Band mit Soundcheck und Interviews zubringt. Gegen die Kälte – geheizt wird der Laden erst am Abend – hält das schlappe Catering Tee bereit, geraucht werden darf nur vor der Tür. Der Rest ist Warten.

Geraucht werden darf nur vor der Tür. Der Rest ist Warten.

Während die unzureichenden Werbemaßnahmen ihrer Plattenfirma und die Ignoranz der etablierten Musikpresse drohten, das Album dem Vergessen anheimfallen zu lassen, war es das britische Mainstream-Radio, das den sonst üblichen Mechanismus umdrehte – und *An Awesome Wave* spielte, einfach weil es das Album gut fand. »Ich sage so etwas sehr selten, aber in diesem Fall kann es sich Radio 1 zugute halten, sich für eine Band eingesetzt zu haben, auf die niemand anders etwas gegeben hat«, pries Korda Marshall, der Kopf von Alt-Js Label Infectious Records, in einem Interview das Hörfunkprogramm der BBC.

Und so, *with a little help from their early fans*, fand *An Awesome Wave* doch noch seine Hörer. Und schaffte es auf die Shortlist des Mercury Music Prize, der mit 20.000 Pfund dotierten Auszeichnung für das beste britische Album des Jahres. Dort stand es neben den hochgelobten Werken des Rappers Plan B, der Singer-Songwriterin Jessie Ware und des ehemaligen Pulp-Gitarristen Richard Hawley. Die Buchmacher hatten Alt-J ziemlich schnell als Gewinner ausgemacht, am Ende standen die Wetten für die Band konkurrenzlos bei 1 zu 1.

Als sie Anfang November 2012 schließlich zum Sieger des Preises gekürt wurden, hatten sich die Verkäufe ihres Albums schon mehr als vervierfacht. Bis heute setzten sie über 450.000 Exemplare ab. Was *The Guardian* wiederum nicht davon abhielt zu pesten: »Der Preis, für den sich niemand wirklich interessiert, geht an die Band, die niemand wirklich liebt.« Nun ja.

Alt-J sind vor allem eine Band, die sich lange nicht wirklich darum kümmerte, eine echte Band zu sein. Getroffen haben sich die vier 2007 an der Universität von Leeds, wo sie ohne rechtes Ziel Englische Literatur und Kunst studierten. Drummer Thom Green fasst die Zeit folgendermaßen zusammen: »Wir machten von unserem Mittelklasseprivileg Gebrauch und brachten drei Jahre unseres Lebens damit zu, Zeit totzuschlagen, Bücher zu lesen und ein wenig Musik zu machen.« Zunächst taten sie Letzteres unter dem komplizierten – zu komplizierten – Namen der britischen Al-Jazeera-Nachrichtensprecherin Daljit Dhaliwal. Es folgte eine Umbenennung in Films, aber so hieß schon eine amerikanische Band. Nächster Versuch: Alt-J. Dabei sei es nie darum gegangen, das Ganze zu professionalisieren. Sie spielten, sagen sie, eher so vor sich hin. Und immer, wenn ein befreundeter Produzent einen Slot im Studio frei hatte, nahmen sie einen Song auf. Nach dem Studium zogen sie geschlossen nach Cambridge und sahen vielversprechenden Karrieren als Supermarktleiter und Social Media Manager entgegen, oder sie lebten von wöchentlich 60 Pfund Arbeitslosengeld. Insofern hatte Bryan Ferry nicht einmal unrecht, als er im November vergangenen Jahres in einem Interview sagte, die Band sehe aus, als sei sie nur einen Schritt »von der Warteschlange auf dem Arbeitsamt entfernt«. Was der *elder statesman of dandyism* Ferry eigentlich sagen wollte, war, dass Alt-J mit ihren modisch unambitionierten *Slacks-and-sweater*-Outfits das genaue Gegenteil von Roxy Musics Glam-Rock-Extravaganza darstellen.

Genauso zwanglos, wie ihr Auftreten wirkt, gibt sich die Band auch, wenn es um den Fortgang ihrer Karriere geht. Am liebsten lassen es die Vier heute so aussehen, als sei ihnen all das eher beiläufig passiert: »Erst als wir den Vertrag angeboten bekamen, realisierten wir, was das bedeutete«, erinnert sich Thom Green. »Wir mussten dann auch wirklich ein Album machen.« Noch während der Aufnahmen und selbst, als die Platte schon im Radio lief, kreuzten sie regelmäßig im Jobcenter auf, um durch eine Unterschrift an ihre staatlichen Transferleistungen zu kommen.

Kaum ein Jahr später sind sie Indie-Stars, haben einen Song für einen Oscar-prämierten Film geschrieben (»Buffalo« in *Silver Linings Playbook*) und sitzen vielleicht auf dem gleichen ranzigen Sofa wie David Bowie, Bob Dylan und die Rolling Stones, die das Shepherd's Bush Empire in den vergangenen zwei Jahrzehnten bespielt haben. Aus dem Konzertsaal dringen eigenartige Störgeräusche in die Garderobe herauf. Was Gwil Sainsbury – dessen Vorname an einen Elben aus einer Tolkien-Saga erinnert und der mit seinem fein geschnittenen Gesicht unter dem blonden Haar auch ein wenig so aussieht – dazu veranlasst, von seinem Glauben an Geister zu erzählen. Seine Kumpels zeigen ob seiner mit großem Ernst vorgetragenen Ausführungen keine Anzeichen von Spott oder Genervtheit. Es ist zu spüren, dass es sich bei Alt-J um vier langjährige Freunde handelt. Später am selben Tag erzählt Sänger Joe Newman von einem Dokumentarfilm über einen greisen japanischen Sushi-Koch und davon, mit welcher Hingabe der seinem Job nachginge. Gus Unger-Hamilton fühlt sich an Wes Andersons Film *Rushmore* erinnert, nur will ihm das passende Zitat nicht einfallen. Dafür weiß Thom Green genau, welche Stelle er sucht: »Find something you like and do it forever!«

Ob sie das hier – eine Band sein – für immer machen werden, wissen Alt-J nicht so genau. Im Moment sind sie jedenfalls auf kaum enden wollender Konzert- und Festivaltour. Was zumindest für

Wege aus der Welfare: Joe Newmann, Thom Green, Gus Unger-Hamilton und Gwil Sainsbury (v.l.n.r.)

Thom Green Anlass genug war, seine Wohnung zu kündigen. Die nächsten neun Monate werden sie ohnehin jede Nacht in einem anderen Hotel irgendwo auf der Welt verbringen. Danach allerdings wollen sie noch ein paar weitere Alben machen, ohne ununterbrochen unterwegs sein zu müssen. »So wie Radiohead«, meint Gus Unger-Hamilton, um gleich darauf zu fragen: »Shit, habe ich Radiohead gesagt?« Mit denen werden Alt-J zu ihrem leisen Missfallen immer wieder verglichen. Grund dafür kann nur ihre klangliche Eigenständigkeit sein und der Wert, den beide Bands auf ihren Sound legen.

Während des Soundchecks auf der Bühne des 1903 als Varietétheater erbauten »Empire« ist es immer noch so kalt, dass Joe beim Einsingen vor dem Mikro kleine Kondenswolken produziert. Die Songtexte stammen weitgehend von ihm und sind der Grund, warum ihr Genre auch *Boffin*-Rock genannt wird – Schlaumeier-Rock. Als eine Art Gegen-Oasis sind ihre Themen allerlei Kunst- und Kultursinniges: Der Song »Taro« handelt von der 1910 geborenen Gerda Taro, die heute als eine der ersten Kriegsfotografinnen gilt und zusammen mit Robert Capa den Spanischen Bürgerkrieg dokumentierte; »Matilda« bezieht sich auf die jugendliche Heldin des Luc-Besson-Films *Leon – Der Profi*, während »Fitzpleasure« ganz und gar rätselhaft bleibt.

Als Alt-J am Abend wie vorgesehen um Punkt 22:30 Uhr die Bühne betreten, werden sie von den 2.500 anwesenden Fans mit Jubel überschüttet. Sofort wird klar: Die Band hat großen Spaß am Spielen. Thom Green trommelt mit einer Uhrwerkspräzision, die noch größer ist als das Lächeln, das er ununterbrochen im Gesicht trägt. Gwil Sainsbury grinst Gus Unger-Hamilton zu, wenn der zwischen den Songs seine Ansagen ins Publikum flirtet. Statt zu sprechen, zieht Joe Newman es auch auf der Bühne vor zu singen. Zum Beispiel die Leiermelodie von »Slow Dre«, Alt-Js hingeschrieben absurd, in Wirklichkeit aber total zwingend klingendem Mash-up von Dr. Dres Piano-Intro aus »Still Dre« und Kylie Minogues schwüler Stöhnnummer »Slow«. Beim Single-Hit »Tesselate« singen dann die vorderen Zuschauerreihen Zeile für Zeile mit und formen mit Daumen und Zeigefinger ihrer beiden Hände das Dreieck, das für den Bandnamen steht: der griechische Buchstabe Delta – Δ –, der entsteht, wenn man auf der englischen Mac-Tastatur die Kombination aus der Umschalttaste *alt* und dem *J* betätigt.

Δ bezeichnet (neben einer Flusslandschaft, wie sie das Plattencover der Band ziert) in mathematischen Gleichungen: Differenz. Es ist genau ihre Andersartigkeit, ihr ganz eigener Sound, ihre spezifische *weirdness*, mit der es Alt-J geschafft haben, trotz des sie umgebenden Anti-Hypes eine der vielversprechendsten Bands des Moments zu werden. Dass sie trotz dreifacher Nominierung bei der Verleihung der eher mainstreamigen Brit Awards Ende Februar leer ausgingen, passt dann schon wieder bestens ins Bild. /

ALT-J
AN AWESOME WAVE
INFECTIOUS / PIAS / ROUGH TRADE

OLYMPE DE GOUGES (1748 – 1793)

TEXT: Tino Hanekamp

Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – und was ist mit den Schwestern? Zu Zeiten der französischen Revolution provoziert eine Frau das Patriarchat, weil sie schreibt, denkt und ihre Meinung verbreitet. Sie verfasst die erste feministische Gleichheitsproklamation der Ideengeschichte und stirbt auf dem Schafott.

Im Sommer 1793 wird Olympe de Gouges verhaftet und ins Rathaus gezerrt, wo der Beamte bei ihrem Anblick den Verstand verliert. »Ich sah nur noch einen brüllenden Löwen«, schreibt sie später im Gefängnis, »einen Wahnsinnigen, dessen Leidenschaften durch philosophische Erwägungen nur noch aufgepeitscht wurden.« Nach ihrem Tod werden viele ihrer Schriften verbrannt, »denn es wäre«, so Friedensrichter Tilly, »unendlich gefährlich, sie in der Öffentlichkeit herumzureichen, wo sie den Gemeingeist vergiften könnten.«

Olympe de Gouges, als Marie Gouze in der Provinz geboren, muss mit 17 einen Wirt heiraten und zieht fünf Jahre später – nach dem Tod des Gatten – mit einem wohlhabenden Geschäftsmann und ihrem Sohn Pierre nach Paris. Sie ist schön und elegant, verkehrt in den Salons der Intellektuellen, bildet sich weiter und widmet sich mit 30 der Schriftstellerei, schreibt Dramen, Romane und später vor allem politische Pamphlete, Petitionen und offene Briefe.

Frauen ist es verboten, öffentlich zu reden. Frauen ist überhaupt so ziemlich alles verboten. Die schiere Existenz der ehrgeizigen, stolzen und unverheirateten Gouges ist ein Affront. Dass sie in ihren Werken gegen Bigotterie, Schuldhaft und die Todesstrafe schreibt und sich für die Trennung von Kirche und Staat einsetzt, für eine Verfassung und die Rechte der Frauen, macht die Sache nicht einfacher. Schon zu Lebzeiten verunglimpft man sie als Wahnsinnige und Kurtisane, Letzteres hängt ihr bis heute nach. Wäre sie ein Mann gewesen, man hätte sie wohl als frauenverschlingenden Vordenker bezeichnet, als Frau wurde sie zur irren Nutte gemacht – ein in der Weltgeschichte gängiges Mittel, sich aufmüpfiger »Weibsbilder« zu entledigen.

In ihrem ersten Theaterstück kritisiert sie die Sklaverei; es wird jahrelang abgelehnt und dann nur ein Mal gespielt. So ergeht es den meisten ihrer Dramen, die sie, wie auch ihre Romane, selbst verlegt. Ruhm und Ruf erlangt die Gouges durch ihre glamouröse Erscheinung und ihre politischen Schriften. In den Jahren vor der Revolution verlangt sie, damals noch königstreu, Steuerreformen und staatliche Winterasyle für die Armen. Von den Theorien der Aufklärung beeinflusst, wird sie immer radikaler und feministischer, fordert die Frauen auf zur Solidarität und schreibt: »Ich biete ein unschlagbares Mittel an, um die Persönlichkeit der Frauen aufzuwerten; das ist, sie an allen Aufgaben der Männer teilhaben zu lassen.«

Doch die Revolution ist für die Männer gemacht. Die Menschenrechte, die *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, gelten für den Mann, den Bürger. Olympe de Gouges setzt ihre *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* dagegen – ihr Vermächtnis und ein Fundament des modernen Feminismus. In Artikel 1 heißt es: »Die Frau ist frei geboren und bleibt dem Mann gleich in allen Rechten.« An anderer Stelle steht: »Die Frau hat das Recht, das Schafott zu besteigen, gleichermaßen muss ihr das Recht zugestanden werden, eine Rednertribüne zu besteigen.« Die Herren der Nationalversammlung lehnen ihren Entwurf ab, woraufhin Olympe de Gouges das neue Regime als Tyrannei bezeichnet, weil es die Frauen ausschließt. Später kritisiert sie – für die Revolution, aber gegen Gewalt – die Schreckensherrschaft Robespierres und Marats. Beim Versuch, eine Wandzeitung drucken zu lassen, auf der sie zur direkten Volkswahl aufruft, lassen die Jakobiner sie schließlich verhaften und Monate später guillotinieren, nachdem sich selbst ihr Sohn von ihr abgewandt hat. /

Olympe de Gouges
Der philosophische Prinz: Erzählung aus dem Osten, Edition Viktoria
Karl Heinz Burmeister
Olympe de Gouges. Die Rechte der Frau 1791, Wallstein
Lottemi Doormann
Ein Feuer brennt in mir. Die Lebensgeschichte der Olympe de Gouges, Beltz

www.olympe-de-gouges.info

In SPEX N°345: Paul Watson

»Die Leute kommunizieren, aber sie kämpfen nicht mehr.«

Inez van Lamsweerde

KULTUR

70 Stephen G. Rhodes

74 The Great Mistake N° 5: Inez van Lamsweerde

80 *O. T.* von U. D. Bauer

84 Bilder auf Bildern auf Bildern

90 Bilder, die die Welt bewegten

92 Modegespräch: Issever Bahri

116 Perspektive: Luanda, Angola – Das Erdöl des Ghettos

STEPHEN G. RHODES

Farbe als Vehikel zur Verwüstung von Territorien

Das Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich zeigt derzeit die erste institutionalisierte Einzelausstellung von Stephen G. Rhodes in Europa. Ausgestattet mit zahlreichen popkulturellen Bezügen, widmet sich Rhodes nicht zuletzt der Aufarbeitung der amerikanischen Geschichte vom Genozid an den Ureinwohnern über Sklaverei bis zur Historie Hollywoods. Allerdings nicht als authentische Wiederaufbereitung, sondern als frei fabulierte An-, bisweilen auch Enteignung. Ein Prozess, in dessen Verlauf Rhodes sogar Tote wieder zum Leben erweckt.

TEXT: Esther Buss
BILDER: Stephen G. Rhodes, Vacant Portrait – GALILAHI Group, 2011, Oil on canvas, paper

Gespenstergeschichten werden gewöhnlich in die Genre-Fächer Horror und Fantasy wegsortiert. Dabei haben sie ebenso ihren Platz in der gesellschaftlichen Wirklichkeit, betrachtet man Geschichte und Geschichtsschreibung – und die Bilder und Objekte, in denen sich diese manifestieren – nicht als leblose Stoffe, sondern als mit Wissen und Erfahrung angereicherte Materie, die zu sprechen oder zu spuken durchaus in der Lage ist. Der amerikanische Künstler Stephen G. Rhodes, 1977 in Houston geboren und inzwischen in New Orleans und Berlin lebend, errichtet in seinen verschiedene Medien verbindenden Installationen (Malereien, Collagen, Zeichnungen, Skulpturen, Video- und Sound-Arbeiten) Räume, in denen die Stimmen verschütteter Narrative aktiviert werden. Meist geht es darin um die verdrängten Abgründe von (vorwiegend amerikanischer) Geschichte, um kulturelle Traumata wie etwa die Geschichte der Sklaverei und die Unterdrückung, Vertreibung und Auslöschung der uramerikanischen Bevölkerung. »Das Trauma ist eine Form der Geschichtsschreibung. Es zeugt von der Wahrheit eines Mangels an Kontrolle oder Beherrschung von Erzählung und Erinnerung, zu dem es in der offiziellen und in der populären Geschichtsschreibung kommt. Das Trauma stellt nicht nur ein Überlebensmittel dar, es beschreibt zudem auch eine Methode nicht-linearen Denkens«, so Rhodes in einem Interview, das er für den Katalog zu seiner aktuellen Ausstellung im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich gegeben hat.

Vorhänge, Deckenfliesen, Bretter, Möbel, Ventilatoren, Seile, Ziegelsteine, schmiedeeiserne Kerzenleuchter und Puppen gehören zu Rhodes Materialien. Der Stoff aber, der seine Arbeiten in Bewegung setzt, besteht aus kulturellen beziehungsweise popkulturellen Verarbeitungsformen von Geschichte, angefangen bei Oral-History-Erzählungen aus der Zeit der Sklaverei über Literatur aus dem amerikanischen Bürgerkrieg und der Reconstruction-Ära bis hin zu Hollywood-Kino und Freizeitpark-Entertainment. Für »Interregnum Repetition Restoration (Who Farted!!??!?!!)«, eine Installation aus dem Jahr 2008, die an ein verlassenes Wahlbüro erinnerte, griff Rhodes etwa auf Filmmaterial zurück, das er in der »Hall Of Presidents« in Disney World aufgenommen hatte. In dieser unfreiwillig gruseligen Reenactment-Show finden sich elektronisch animierte Puppen aller amerikanischen Präsidenten in einem festlichen Theatersaal zu einem absurden Gruppenbild arrangiert, halten Reden, nicken mit dem Kopf oder unternehmen sonstige Anstrengungen, um ihre Lebendigkeit unter Beweis zu stellen. In dem dazugehörigen Video malträtiert der Künstler diese skurrile Zombieparade, indem er die Präsidenten in quälende Loops zwingt. Zusätzlich wird das Bild von »innen« attackiert: Mit Hilfe der Greenscreen-Technologie haben sich junge Männer, darunter ein Afroamerikaner im kolonialen Prachtgewand, aber auch Figuren in zeitgenössischem Aufzug, Zutritt ins Bild verschafft. Sie pieksen mit Nadeln in bunte Luftballons oder peitschen mit

Greenscreen-Green: Stephen G. Rhodes
Signaturfarbe erweckt Assoziationen an Ghostbusters

giftgrünen Gummischlangen unter anderem auf den sich gerade vom Sessel erhebenden Abraham Lincoln ein – ohne dass sein Körper freilich irgendwelche Blessuren davon tragen würde. Spielbergs Film *Lincoln* wirkt dagegen wie ein kreuzbraves Kaffeekränzchen.

Rhodes hat in seinen Videoarbeiten einen eindrucksvoll verwirrenden Umgang mit dem Greenscreen entwickelt, einem Verfahren aus der Film- und Fernsehtechnik, das vor allem in Science-Fiction-Produktionen Anwendung findet und die Übereinanderlagerung oder Vermischung raumzeitlich getrennter Bilder ermöglicht. Rhodes' Gebrauch – oder eher: Missbrauch – dieser Technik zeichnet sich jedoch gerade nicht durch Könnerschaft aus, sondern im Gegenteil durch einen absichtsvoll schlampigen Umgang damit. So werden die verschiedenen visuellen und akustischen Schichten nicht nahtlos miteinander verschmolzen, sondern in einer wüst zerschnipselten Form der Montage miteinander zur Kollision gebracht. Zu diesem Konzept hysterischer Bewegtbilder passt auch, dass Rhodes seine Videos niemals in Black Boxes oder auf sauber abgetrennten Projektionsflächen präsentiert, sondern sie, in Anschluss an die vielfältigen Präsentationsformen des Expanded Cinema, direkt in seine Settings hineinprojiziert.

Weniger als Farbe, vielmehr als nicht-digitale Manifestierung des Greenscreens, überzieht beißendes Giftgrün auch zahlreiche von Rhodes' Installationen wie eine toxische Ablagerung. Es findet sich an Wänden, auf Sperrholzplatten und Leinwänden, auf Collagen und den rumpeligen Resten häuslicher Wandverkleidungen; »Greenscreen-Green« ist zu Rhodes' charakteristischer Signatur avanciert. In einem Text von ihm heißt es: »Ähnlich wie die ektoplasmatische Farbe, die um das Gespenst Slimer aus dem

Film *Ghostbusters* wabert, hinterlässt diese Farbe ihre Spuren auf allen Gegenständen, in allen Situationen und Räumen, durch die sie hindurchgeht. [...] Diese Farbe ist ein Vehikel, das zu Zwecken der Überschreitung und zur Verwüstung von Territorien gebraucht wird.«

Die Standards historischer Rekonstruktionen könnten Rhodes wohl kaum gleichgültiger sein. Stattdessen konstruieren seine Arbeiten von Ellipsen und assoziativen Abschweifungen bestimmte Narrationen ohne Anfang und Ende, die durch die Vielzahl an Akteuren, Quellen und wechselseitigen Verflechtungen immer kurz vor dem Kollaps stehen. Referenzketten, semantische Aufladungen, Wortspiele und Wortverrenkungen lassen sich bereits an den mitunter kryptisch klingenden Ausstellungs- und Werktiteln ablesen: »Receding Of Mind: Circle Of Shit«, »Grundlegung Zur Krankisch Grundrisse Kopf Bis Magen Innere Wirkung Natur Kapputt Aus Gemacht« oder auch »Dar Allers War Ne'er Eny Bear Bear«, so der Titel einer Installation, die im Jahr 2009 in der Berliner Galerie Isabella Bortolozzi zu sehen war. Ausgangspunkt waren zwei Filme, die auf jeweils spezifische Weise literarische Vorlagen adaptieren oder auch enteignen (und selbst auch von Enteignung handeln): Stanley Kubricks Verfilmung von Stephen Kings *The Shining* (1980) und Walt Disneys *Song Of The South*, ein wegen seiner rassistischen Klischees wenig verbreitetes Musical aus dem Jahr 1946, dem eine komplexe Genealogie zugrunde liegt – angefangen von den 1880 publizierten *Uncle Remus Tales*, die der weiße Schriftsteller Joel Chandler Harris verfasste, bis hin zur *oral literature* afroamerikanischer Sklaven. In zwei kurzen Videoloops demonstriert der Künstler in der Rolle »B'rer Bears« einen geradezu physischen Kontakt mit dem Referenzmaterial. So stapft er bärig in der Wüste herum, in die immer wieder Fragmente von *Song Of The South* unverschämt hereingrätschen; doch bei aller Rebellion gegen das Bild – Rhodes schleudert unter anderem Wasserkanister durch die Gegend – gelingt es ihm nicht, sich einen Ausweg freizukämpfen. Natürlich ist auch Rhodes rabiates Quellenstudium nichts anderes als eine hochtheatralisierte Form der Aneignung, allerdings werden die Stimmen der Vorlagen nicht überschrieben, sondern gleichzeitig zum Sprechen gebracht und durch eigens weitergesponnene Erzählstränge vervielfältigt.

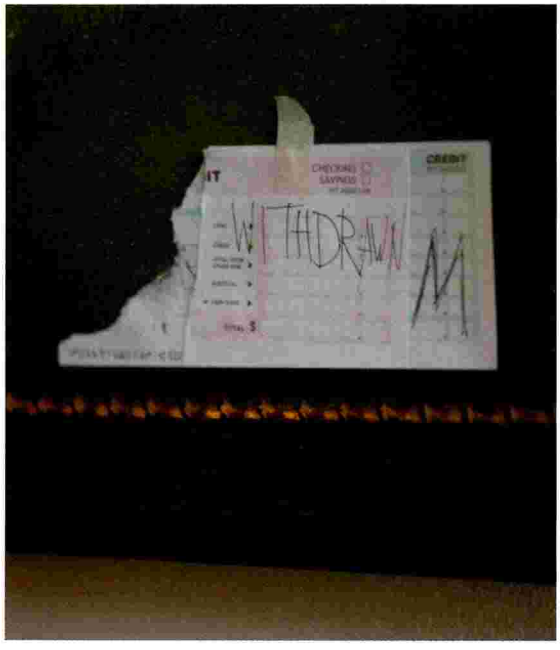
»Mir sagt es zu, Theatralisierung als eine Wiederbelebung der Toten zu denken«, so Rhodes. Ganz unmittelbar findet diese Erweckungsfantasie ihre visuelle Übersetzung in den *Vacant Portraits*, einer fortdauernden Serie »abstrakter« Porträtmalereien, von denen sich schwer sagen lässt, ob darin etwas in Erscheinung tritt oder ausgelöscht wurde. In der Ausstellung *7 Bankers And A Couple Of Brokers Unpack A Library* (2012 in der Galerie Misako & Rosen in Tokio) bestückte Rhodes mit den geisterhaften Gemälden einen ganzen Raum, der eine fragmenthafte Erzählung um den Hamburger Kultur- und Kunstgeschichtler Aby Warburg (1866-1929) zum Vorschein brachte – eine Figur, der seit einigen Jahren zunehmende Verehrung zuteil wird (mit leider auch verkitschenden Begleiterscheinungen).

Auch die Zürcher Ausstellung *The Law Of The Unknown Neighbor: Inferno Romanticized* kreist um Warburg, in Form eines biografischen »détournement« wie Rhodes es nennt. Als narrative Vorlage dient vor allem der berühmte Vortrag über das Schlangenritual der Hopi-Indianer (»Schlangenritual. Ein Reisebericht«), den Warburg im Jahr 1923 als Patient in der Heilanstalt Bellevue in Kreuzlingen hielt. Rhodes übersetzt dieses historische Setting in eine räumliche Struktur aus Projektionen, grünen Krankenhausvorhängen und Gummischlangen, deren Anordnung in konzentrischen Kreisen das Emblem des Warburg Institutes imitiert. Warburg ist jedoch nicht der einzige Patient in dieser sanatorischen Erzählung: Auch Jack Torrance aus *The Shining* ist hier ein »abwesender Anwesender« – die bunten Luftballons an der Decke spielen auf seine irren Geburtstagsparty-Visionen an. Mit durch Flackerlicht belebten Aluminiumskulpturen, die das Blitzsymbol der Schlange aufnehmen, spannt Rhodes zudem eine wilde Analogie zu Walter de Marias ikonischer Land-Art-Arbeit »The Lightning Field« (1977) – allein dieser Referenzüberschuss hat schon eine psychotische Qualität. Dem Sanatorium als eine Institution des Rückzugs und der Einschließung stehen dabei die Motive der Reise und des *displacement* entgegen. So hat Rhodes die Geschichte der Warburg-Bibliothek – sie wurde im Dezember 1933 von Hamburg nach London gebracht und so vor den Nazis gerettet – in dem Video »Fürst Bismarck« weiterfabuliert. Vergilbte, leicht rotstichige Bilder zeigen, wie der Künstler Stapel von Büchern auf einem selbst gezimmerten Floß einen Fluss hinunter zu transportieren versucht. Die geloopte Montage aus Nahaufnahmen, Totalen und Zooms zerreißt die Szene in Diskontinuitäten und treibt sie in einen ewigen Kreislauf. Einzelne Bücher treiben im Wasser, der Transport kommt kaum vom Fleck. Mal gehen die Bewegungen in die eine, mal in die andere Richtung, ein Ankommen ist nicht in Sicht. /

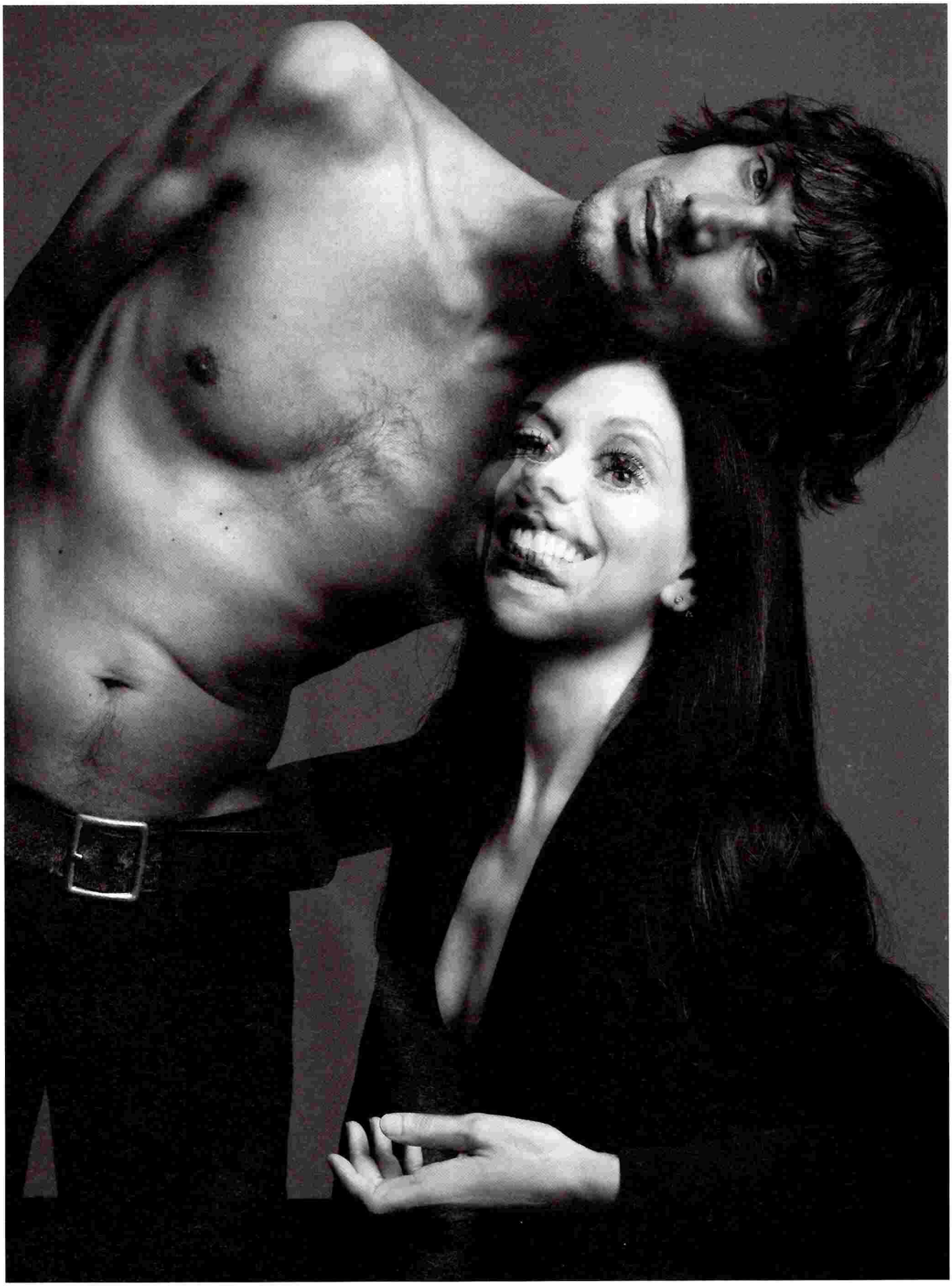
STEPHEN G. RHODES

THE LAW OF THE UNKNOWN NEIGHBOR

MIGROS MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST ZÜRICH
BIS ZUM 21. APRIL 2013



THE GREAT MISTAKE



Vinoodh Matadin & Inez van Lamsweerde, New York, 2010

Scheitern mit Stil – N° 5

INEZ VAN LAMSWEERDE

Inez van Lamsweerde ist eine der einflussreichsten Fotografinnen unserer Zeit. Gemeinsam mit Kreativ- und Lebenspartner Vinoodh Matadin gelingen ihr immer wieder moderne Klassiker im Spannungsfeld von digitaler Manipulation und Rekonstruktivismus, Geschlechtern und Hybriden, Kunst und Kommerz – Fehltritte inbegriffen ...

Anfang der weitergeleiteten E-Mail:
From: Inez van Lamsweerde <****(at)*********.com>
To: Andreas Wesle <****(at)***********.de>

Subject: Re: The Failure-Series

Hi Andreas,
WOW – that's actually interesting.

Let me think ...

Inez

TEXT: Andreas Wesle
FOTOS: Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin

Frau van Lamsweerde, wer hat das Passbild in Ihrem Ausweis gemacht?
Das Mädchen, das die Fotos bei der Passbildstelle macht. *(lacht)* Das ist in der Tat lustig, da ich als Teenager von Passfotos besessen war – wie sich die Leute inzwischen verändert haben, wie sie sich schämen oder darauf kichern. Aber dieser »Oh mein Gott, ich muss ein Passbild machen!«-Effekt hat sich schon länger nicht mehr eingestellt. Das Foto im Ausweis unseres Sohnes Charles allerdings haben Vinoodh und ich zusammen gemacht.

Quentin Crisp sagte einmal: »Charisma ist die Fähigkeit, ohne Logik zu beeinflussen.« Wenn ich Ihre Arbeit als charismatisch bezeichne, dann gäbe es also keine Logik in Ihrem Werk.
Ich würde nicht von Logik sprechen. Es ist eher ein intuitiver Anstoß, der zu einer Reaktion führt. In unserer Arbeit ist nicht wirklich ein rationales Moment wahrnehmbar, vielmehr eine direkte emotionale Qualität. Formalästhetische Aspekte spielen bei uns natürlich eine sehr große Rolle, wie überhaupt bei allen Kunstwerken. Aber daraus eine Gesetzmäßigkeit ableiten, das kann man nicht, nein.

Was würden Sie Roland Barthes auf seine Aussage antworten: »Fotos sind der Beweis um sicherzustellen, dass das, was ich sehe, auch wirklich war«? Ihre Realität konstruierende Haltung steht dem diametral entgegen.
Diese Aussage stammt natürlich aus der Prä-Computer-Zeit. Wir haben schon immer den entscheidenden Moment gebrochen, indem wir hinterfragt haben, ob Fotografie ein Abbild der Realität sein soll. Ein Bild aufzunehmen bleibt immer ein völlig subjektiver Prozess, aufgrund wegen der Frage, warum man es genau so und nicht anders schießt. Das hat schon im Ursprung nichts mit Objektivität oder der Realität zu tun. Und unsere Idee, die Bilder im Nachhinein zu modifizieren, ist deshalb so faszinierend, weil man dadurch die Zeit manipulieren, sie buchstäblich zerschneiden kann. Das war damals das Aufregende daran, mit dem Computer zu arbeiten: Die kleinen wie auch die großen Gesten lassen sich einfach verbiegen.

Genau wie im Kubismus und im Konstruktivismus. Man kreiert eine Pseudorealität.
Exakt. Schon als die ersten Collagen in der Kunst auftauchten, war diese Idee der Realitätsnähe im Sinne eines Konterfeis vollkommen obsolet. Fotografie als Abbild einer Wirklichkeit zu nutzen war nie ein Beweggrund für uns.

Nach Walter Benjamin geht die Aura eines Kunstwerks von seinem analogen Original aus. Diese Aussage wird durch die heutige Perzeption digitaler Bilder widerlegt. Wie entsteht also die Aura eines Kunstwerks?
Man sollte das aus verschiedenen Richtungen denken. Diese Anschauung mag für einige Menschen ihre Richtigkeit haben,

für andere nicht. Wir zum Beispiel sind komplett abhängig von dieser Aura, vielmehr von besagtem Charisma der fotografierten Person und ihres Einlassens auf das Ausgeliefertsein. Es gibt eine starke Beziehung zwischen dem Fotografen und dem zu fotografierenden Menschen. Sie bestimmt, ob ein Bild am Ende gelingen kann. Benjamin hat das wahrscheinlich nicht so gemeint, aber ich könnte ihm zustimmen, wenn es um das Aufnehmen von Personen geht. Denn egal, wie sehr man mit dem Computer »in das Bild schneidet«, es bleibt immer diese immanente Transzendenz eines Geschöpfs.

Wenn Mondrian der Abstrakte ist, Rembrandt der Klassiker und van Gogh der Modernist: Was sind van Lamsweerde und Matadin?
Hm, vielleicht postmodern?

Und um bei van Gogh zu bleiben: In welchem Moment wollten Sie sich je ein Ohr abschneiden, respektive: Woran sind Sie gescheitert?
Mein Mann Vinoodh und ich hatten vor sieben Jahren eine Ausstellung in der Matthew Marks Gallery. Die Idee war, eine Gruppenausstellung zu machen, in der Religion und Politik verquickt sein sollten, genauso *street-* und *pop-culture*. Sich mit religiöser und politischer Praxis auseinanderzusetzen sollte »cool« wirken, ähnlich wie dies in den 60er- und 70er-Jahren der Fall war. Die Show hieß *The Now People*. Ich begriff aber, und zwar nicht erst retrospektiv, sondern schon, als die Ausstellung aufgebaut war, dass sich die popkulturelle Aufarbeitung von religiösen und politischen Themen durch die Collagierung und den Street-Style nicht vermittelte: Das alles kontextuell und formal in einem ausdrücken zu wollen, misslang. Es ergab sich keine Möglichkeit, für all diese Elemente eine neue Bildsprache zu entwickeln. Vielleicht hätte man sich dem besser rein textlich nähern sollen. Die Arbeit hat einfach nicht das ausgedrückt, was ich damit sagen wollte, sie war unpräzise. Wobei jedes einzelne Werk einen eigenen und auch interessanten Ausgangspunkt hatte, nur die Kombination funktionierte rein gar nicht. Sie hatte auch nichts vom Geist einer Gruppenausstellung: Unterschiedliche Sachen wirken eigen, kommen aber alle aus derselben Haltung. Wenn ich darüber nachdenke: Ich glaube, die Arbeit hätte nie gelingen können. Es stellte sich hier wie so oft die fundamentale Frage: Ist die Aussage wichtiger als die Arbeit am Werk? Wir waren fasziniert von den Bildern und vergaßen auf halbem Wege den Inhalt. Im Ernst, von dieser Ausstellung bekomme ich immer noch böse Träume.

Wen oder was würden Sie niemals fotografieren?
Ich glaube echten Schmerz. *(hält lange inne)* Ja.

New York, wo Sie beide leben, wird oft als das Europa der Vereinigten Staaten bezeichnet. Ihre Heimat, die Niederlande, wäre dann welcher Teil von New York?
Der Kindergarten, den unser Sohn besucht hat! *(lacht)*

Welche Farbe würde besser zu den Niederlanden passen als Orange?
Ich glaube, ein blasses Gelb oder Beige. Das ist nur ein Gefühl. Wobei ich mit meiner Antwort aber auch ausweiche, denn eigentlich mag ich das Orange. Es ist sehr gewagt: Es drückt für mich eine gewisse Kühnheit, Direktheit und Geradlinigkeit aus. Der Konsens in den Niederlanden ist aber eher der, nicht auffallen zu wollen. Deshalb vielleicht doch eher Gelb.

Sie haben einmal gesagt, dass eine Armbeuge schöner sei als ein Nasenloch. Welchen Teil des Körpers fotografieren Sie am liebsten?
Das kommt auf den Fokus an. Aber das Gesicht zu lesen, in der ultimativsten Weise, ist einer unserer absoluten Antriebe. Das hängt natürlich auch mit dem Gesicht als Fetisch zusammen. Wir können uns darin verlieren, in welcher Art jemandes Wimper sich über das Auge schwingt oder wo genau der Mund im Gesicht verortet ist. Das trifft für alle Stellen am Kopf zu.

The Magic Sentence, eine visuelle Interpretation der Ausstellung »The Now People Part II: Life On Earth«, Matthew Marks Gallery, 2005

Können Sie sich vorstellen, dass ein Foto von Ihnen auf eine Bierflasche gedruckt wäre, wie jüngst eines Ihres Landsmannes Anton Corbijn?
Auf einer Bierflasche!? Aber natürlich! Ich wusste das von Corbijn gar nicht. Cool. Die Flasche muss ich mir ansehen. Nein, wirklich, ich würde unsere Bilder liebend gerne auf die unterschiedlichsten Objekten gedruckt sehen. Das ist doch aufregend!

Ich hätte gedacht, Sie könnten sich das – wenn überhaupt – höchstens auf einer Weinflasche vorstellen. Obgleich Sie mit einer Weinflasche niemals ein so großes Publikum erreichen würden.
(lacht) Oh nein, nein, nein! Es ging mir immer um die Kombination von extremen Gegensätzen: von oben und unten, von Flachem und Tiefgründigem, von Anspruch und *cheesy trash. I would love it!*

Bitte erklären Sie mir, was unfotogen bedeutet. Oder existiert das Wort in Ihrem Kosmos gar nicht?
Nein, in meiner Welt nicht. Ich glaube, es gibt kein menschliches Wesen, mit dem wir nicht ein unglaubliches Bild machen könnten. Jedermanns Physiognomie ist derart interessant! Sicherlich gibt es Unterschiede in den menschlichen Merkmalen und deren Intensität, aber man hält stets Ausschau nach einer interessanten visuellen Eigenheit. Und sobald man sie hat, ist das der Moment, in dem das Bild entsteht. Das hängt aber auch von der professionellen Interpretation ab, in der Modewelt mag es Menschen geben, die in der klassischen Bedeutung des Wortes fotogener sind als andere. In unserer Welt jedoch nicht.

Eine Fotografin sagte mir einmal, dass ihre Kamera sie behindert; sie würde lieber mit dem Auge allein aufnehmen können. Ist Ihre Kamera Ihr Freund oder Ihr Feind?
Sie ist ein Freund, den ich aber nicht sehr gut kenne. *(lacht)* Ich empfinde keine Faszination dem bloßen Gegenstand gegenüber. Ich mag es, wenn die Kamera funktioniert – das war's. Aber nur mit bloßem Auge fotografieren, wirklich? Oh, nein, da bin ich anders. Ich liebe das, was passiert, wenn ich durch die Linse der Kamera schaue, fokussiere und sich die Komposition in diesem Rechteck herauslöst.

»Fotografie als Abbild einer Wirklichkeit zu nutzen, war nie ein Beweggrund für uns.«

Neben der Fotografie haben Sie und Vinoodh auch viele Videos produziert. Würden Sie nicht gerne einmal einen ganzen Film realisieren?
Auf jeden Fall! Es ist zwar noch nicht konkret, doch es gibt schon viele Ideen. Aber neben diesen Ideen fasziniert uns daran vor allem die Vorstellung, an einem Projekt sehr lange Zeit zu arbeiten. In so etwas Langfristiges und Komplexes einzutauchen, stimuliert uns ungemein, denn das gibt es selten bei uns. Campaign-Shootings sind oft nur drei- bis viertägige Angelegenheiten. Dagegen bedarf ein Video schon sehr viel mehr Zeit, durch den ganzen Aufwand der Bearbeitung. Was diesen Prozess aber unglaublich bereichernd für uns macht: Man arrangiert und widmet sich der Musik, dem Schneiden, den Effekten. Sich allein der Produktion eines Films mindestens ein Jahr lang zu widmen, das wäre sehr aufregend.

»Heute gibt es nichts mehr, gegen das junge Menschen rebellieren können«, sagten Sie einmal. Ich denke, sie könnten sich als Terroristen gegen die Medien stellen und deren Kanäle und Programme manipulieren. Aber warum passiert das so wenig? Weder im Design noch politisch.
Jeder kommuniziert bloß. Instagram oder Facebook lassen alles

Me Kissing Vinoodh (Passionately), 1999

in absoluter Reichweite erscheinen. Der Einzelne denkt, dass er via Postings rebelliert, aber daraus wird keine Bewegung. Es scheint die Menschen zufriedenzustellen, einfach nur zu twittern, was sie gerade stört und was ihrer Ansicht nach geändert werden sollte. Den Underground gibt es nicht mehr, man ist höchstens für einen Monat Underground, dann wird man entdeckt und ist via YouTube Mainstream. Die Informationsverbreitung und -zugänge haben sich so sehr geändert – als Nebeneffekt auch die Wahrnehmung der Privatsphäre. Komischerweise führt das jedoch nicht dazu, sich mit diesem System kritisch auseinanderzusetzen. Man kann sich sogar fragen, ob Protest darin überhaupt funktionieren würde. Ich habe, als ich jung war, gegen Nuklearwaffen protestiert, und das hat sich sehr mächtig angefühlt. Aber vielleicht hatte das auch niemals wirklich eine durchschlagende Wirkung? Da muss ich wieder auf die misslungene Ausstellung und auf das prinzipielle Drama von Protest zurückkommen: Wann ist es cool, politisch zu sein? Und wie verschafft man sich eine Stimme, die gehört wird? So wie damals Allen Ginsberg, der die coolste Person auf diesem Planeten war. Die Leute kommunizieren, aber sie kämpfen nicht mehr.

Sie haben Ihre Arbeit mit der des holländischen Regisseurs Paul Verhoeven verglichen. Er wurde oft missinterpretiert, man denke da nur an seinen Film *Starship Troopers*.
Das stimmt. Er ist sehr kontrovers und so extrem – und das im Mainstream! Das macht ihn so aufregend und besonders für uns.

Er hat für *Showgirls* die Goldene Himbeere bekommen, genauso aber das Gouden Kalf für *Turks Fruit* als bester holländischer Film des 20. Jahrhunderts. Ihre Arbeit ruft nicht solch gespaltene Meinungen hervor.
Turks Fruit ist ein unglaublicher Film. Ich fühle mich Verhoeven sehr verbunden, da ich mich mit ihm als den Abtrünnigen im Kontext der Popkultur identifiziere. Darin ist er ein Meister: Er bricht das System von innen auf, macht Mainstream-Popkultur und streut seine Aussagen ins Unterbewusste, die sich aber trotzdem sehr leicht offenbaren. Auch wir spielen das Spiel mit, genießen es sogar, aber wir untergraben es gleichzeitig. Deshalb finden wir in der Kunstszene genauso wie in der Modewelt statt. Schon sehr früh haben wir uns dafür entschieden, uns genau an dieser Schnittstelle zu positionieren. Verhoeven zeigt, wie man kommerziell sehr erfolgreich sein kann und sich zugleich eine *edginess* bewahrt. Diese Sonderstellung innezuhaben, war seine bewusste Entscheidung. Und so ist es auch bei Vinoodh und mir.

Es gibt sogenannte *Golden Records* auf der Voyager 1, einer Nasa-Raumsonde zur Erforschung des äußeren Planetensystems, die mit Informationen über die Menschheit ausgestattet ist, falls sie auf außerirdisches Leben treffen sollte. Angenommen, Sie dürften diese kuratieren, welches Bild hätten Sie mit auf die Reise geschickt?
Ich glaube, ein Bild von uns, es heißt »Me Kissing Vinoodh (Passionately)«. Vinoodhs Gesicht wurde darin wegretuschiert. Es ist sehr persönlich. Es wäre ein interessanter Ausgangspunkt, die Menschheit anhand einer wahren Liebe zu betrachten. /

WWW.INEZANDVINOODH.COM

WWW.SUMMEREXPEDITION.COM
SOUND-DEVELOPMENT-CITY
SEPT 2013
APPLY NOW!
MARSEILLE
www.sound-development-city.com
Application deadline: 03.05.2013
A project by Sound Development

SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD DES AUTORS

U. D. Bauer schreibt einen Roman, der aus 2.857 Fremdzitaten besteht, während Thomas Meinecke Montagen aus Rezensionen zum eigenen Werk bastelt. Beide demontieren damit auf mehr oder weniger ingeniöse Weise noch einmal den Autor. Aber wie oft kann man Tote eigentlich umbringen?

TEXT: Thomas Hübener

Nicht ein Wort des Debütromans der bislang als bildende Künstlerin in Erscheinung getretenen U. D. (Ursula Dorothea) Bauer stammt von ihr. »Mich gibt es gar nicht«, sagt sie im anstelle eines Nachworts abgedruckten Interview. Man kann das Buch mit dem Titel *O. T.* auch dann mit Gewinn lesen, wenn man das ihm zugrunde liegende Konzept schon nach den ersten Seiten verstanden hat. Da seine Autorin, die eher als Kompilatorin anzusprechen wäre, nur in Ausnahmefällen unterhalb der Ebene ganzer Sätze zitiert, stößt man immer wieder auf glänzende Aphorismen und Lektürefrüchte aus vor allem Welt- und seltener auch Trivialliteratur, die zum Exzerpieren einladen. *O. T.* lässt sich wunderbar als Bonmotsteinbruch nutzen, und oft blättert man neugierig durch den vielseitigen Anhang mit den unter dem Rubrum Danksagungen aufgeführten Zitatquellen.

Daneben funktioniert das Buch auch als Roman, selbst wenn das dem Leser einiges an Rezeptionsarbeit abverlangt. *O. T.* hat einen Anfang und ein Ende, eine Handlung und Figurenpersonal. Es geht um einen Autor, der an einem Roman schreibt, um eine Familiengeschichte, auch um Mord und Totschlag. Doch der Inhalt, so Bauer im abgedruckten Gespräch, sei nicht wichtig. Bei der Lektüre macht man dennoch die interessante Erfahrung, wie schwierig es ist, den Text nichtinhaltistisch zu lesen. Man verknüpft, setzt in Bezug, stellt Hypothesen auf, füllt Leerstellen und Ambivalenzen mit Sinn, kurz: Man betätigt sich als Autor, der jeder Leser ja stets auch ist. Die menschliche Fixierung auf den Sinn ist schwer hintergehbar. Das können alle, die es noch nicht wussten, anschaulich anhand von *O. T.* lernen. Zugleich handelt es sich um ein Buch, das nicht unbedingt gelesen werden *muss*. Es ist auch und vor allem Statement, Geste und konzeptuelle Skulptur. Bauer wendet sich gegen den »traditionelle[n] Autor«, der »im Kern autoritär handelt, eben weil er dem Leser seine eigenen Anschauungen, Ideologien, Weltdeutungen und seine Moral aufdrängt«.

Mit dieser berechtigten Kritik am selbstherrlichen Autorgott rennt Bauer freilich Türen ein, die allerspätestens seit den 60er-Jahren des letzten Jahrhunderts in akademischen Zirkeln sperrangelweit offenstanden und die inzwischen schon wieder geschlossen wurden, vermutlich, weil man irgendwann auf die

Scans aus U. D. Bauer, *O.T.*, Die andere Bibliothek (S. 132–133 und den entsprechende Quellenseiten)

setzen, dann wird die Theorie, so gut sie auch sein mag, bedeutungslos.[2266] Hätte ich aber so deutlich gewusst, wieviel Vortreffliches seit Jahrhunderten und Jahrtausenden da ist, ich hätte keine Zeile geschrieben, sondern etwas anderes getan.[2267]

KLOPF! KLOPF!

Wer ist da?[2268]

Schon wieder einer vor der Tür. (Der Schriftsteller! Dieser Kerl, was will er nur?)

»Höre, was ich will, mein Junge.[2271] Ich bin müde, seit Jahren schon müde. Alkoholische Nervenschwäche, Melancholie des Trinkers ...[2272] Tröste mich nicht, denn hier gibt es nichts zu trösten. Ich bin einsam, und mein Leben geht wie eine Sanduhr aus. Das habe ich erfahren, und ich gehe nicht willig in den Tod.«[2273]

Ich sage: »Erklären Sie mir, um was es geht, wir brauchen ja nicht ...« Ich spreche fast lautlos ohne Überzeugung.[2274] Ich höre. Ich höre alles, höre mit Staunen, mit Scheu den Lauten seines unbeugsamen Lebensüberdrusses.[2275]

»Was soll ich von Ihnen denken?«, fange ich endlich wieder an.

»Das, was ich bin!«, erwidert er gelassen.[2276] »Ich fühle, dass es mir schlechter geht ... ich habe Angst zu sterben. Die Sätze sind bereits tot, erstorben wie in den Träumen.[2277] Ich möchte Ihnen trotzdem sagen, es tut mir leid, so darauf bestanden zu haben ... so erbittert, so hartnäckig ... so wütend. Ich fasse mich kurz. Es ist mir ein Anliegen, Ihnen zu sagen, dass wir beide, jeder auf seine Art, recht hatten.[2278] Und nun, ich weiß nicht, was ich schreiben soll. Mein Geist scheint sich im Zustand der Auflösung zu befinden.[2279] Wenn ich untergehe, muss ein anderer weitermachen.[2280] (Irgendwie, mehr als undeutliche Ahnung, kommt mir der Gedanke in den Sinn: Das wird auch mit mir geschehen.)[2281]

»Auch mich widerte es neulich abends an«, sage ich.[2282] »Was soll ich denn schreiben, Victor?[2283]

»Es ist die Fortsetzung.«

»Die Fortsetzung wovon?«

»Von meinem Buch.«

»Von dem neuen?«

»Versteht sich.«[2284]

»Lassen Sie es gut sein ...[2285] Die ungeheure Vermehrung der Bücher in allen Wissensgebieten ist eine der schlimmsten Geißeln dieses Zeitalters.[2286] Die Vielschreiberei scheint das Symptom eines aus den Fugen geratenen Zeitalters zu sein. Wann schrieben die Römer mehr als zur Zeit ihres Verfalls.[2287] Welch sonderbarer Leichtsinn oder welche Vertrauensseligkeit, dass wir immer noch Werke schaffen! Für wen? Für welche Zukunft?«[2288]

»Ja, lachen Sie nur, Sie alter Dostojewski. Aber bilden Sie sich ja nicht ein, dass Sie um ein Haar besser sind.«[2289]

»Sie wollen also, dass ich mich verpflichte, dasselbe zu tun wie Sie? Ist es das?«

»Angesichts des Todes strebt solche Leidenschaft danach, sich weiterzugeben ...[2290] Der Gedanke an den Nachruhm ist für einen schreibenden Poeten so tröstlich wie für einen armen Diakon der Gedanke an die ewige Seligkeit.[2291] Wer nur hoffen will, ist feige; wer sich nur erinnern will, ist wollüstig; wer aber die Wiederholung will, das ist ein Mann, und je gründlicher er es sich klar zu machen gewusst hat, ein um so tieferer Mensch ist er. Was wäre auch das Leben, wenn es keine Wiederholung gäbe?[2292] Sie haben immer den Fehler gemacht, Sie selbst sein zu wollen.«

»Wer soll ich denn sonst sein?[2293] Wenn ich nicht für mich bin, wer ist für mich; und wenn ich für mich selber bin, was bin ich?«

»Nicht weniger und nicht mehr.«[2294]

»Du spielst mit Worten.«

»Ja, mein Lieblingsspiel. Was wollt' ich sagen? ... ja richtig![2295] Dein Fehler liegt im Nicht-tun und in dem Kleinmut, der nichts wagte.[2296] Die große Regel: Wenn dein Bisschen an sich nichts Sonderbares ist, so sage es wenigstens ein bisschen sonderbar.[2297] Das ist, kurz gesagt, meine Methode.«[2298]

Es entsteht eine eigentümliche Pause.[2299]

Wenn geredet werden muss, genügt es auch, wenn einer re[illegible][2300] Er also weiter: »Der Geschmack der Menschen ist ja so ver[illegible]eden, man stößt zuweilen auf so wunderliche Anschauungen, au[illegible] viel Undankbarkeit, so unsinnige Urteile, dass eigentlich die Le[illegible] viel besser damit fertig werden, die sorglos und vergnügt ihr Leb[illegible] genießen. Die meisten Menschen verstehen nichts von liter[illegible]chen Dingen; viele verachten sie. Barbarischer Geschmack w[illegible] alles als zu schwer zurück, was nicht gänzlich barbarisch

2219 H. C. Andersen, Die wilden Schwäne, in: Sämtliche Märchen, Bd. 1, Darmstadt 1959, S. 168
2220 D. Defoe, Die Pest von London, Frankfurt am Main 1961, S. 146
2221 J. Conrad, Lord Jim, Frankfurt am Main 1970, S. 28
2222 F. X. Kroetz, Oberösterreich, II, 4, Frankfurt am Main 1972, S. 28
2223 R. Rolland, Meister Breugnon, Potsdam 1947, S. 181
2224 W. Shakespeare, Viel Lärm um nichts, I, 1, Hamburg o. J., S. 226
2225 P. Valéry, Mein Faust, München 1963, S. 109
2226 P. S. Buck, Ostwind – Westwind, Hamburg 1958, S. 108
2227 F. Dostojewski, Onkelchens Traum, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, Hamburg 1958, S. 283
2228 P. Mérimée, Die Venus von Ille, Frankfurt am Main 1964, S. 36
2229 J. Ortega y Gasset, Der Aufstand der Massen, Hamburg 1977, S. 7
2230 P. Highsmith, Ripley Under Water, Zürich 1993, S. 145
2231 A. Fournier, Der große Kamerad, Hamburg 1960, S. 76
2232 F. Mühlenweg, In geheimer Mission, Konstanz 2007, S. 453
2233 Ch. Bukowski, Der Mann mit der Ledertasche, München 1977, S. 150
2234 Ö. v. Horvath, Geschichten aus dem Wiener Wald, I, 4, in: Stücke, Hamburg 1965, S. 76
2235 Th. Mann, Gefallen, in: Die Erzählungen, Frankfurt am Main 1986, S. 36
2236 R. Chirbes, Mimoun, Berlin 1988, S. 74
2237 L. Begley, Schiffbruch, Frankfurt am Main 2005, S. 115
2238 P. Weiss, Das Duell, Frankfurt am Main 1972, S. 53
2239 N. Lesskow, Der Weg aus dem Dunkel, Frankfurt am Main 1980, S. 364
2240 J. Verne, In 80 Tagen um die Erde, Berlin o. J., S. 142
2241 D. Defoe, Die Pest zu London, Frankfurt am Main 1961, S. 231
2242 N. Gogol, Die toten Seelen, Hamburg 1958, S. 308
2243 F. v. Logau, Gezeithiges Reichthum, in: Sinngedichte, Stuttgart 1984, S. 60
2244 A. Manzoni, Die Verlobten, Frankfurt am Main 1961, S. 226
2245 J. Roth, Radetzkymarsch, München 1981, S. 282
2246 M. Twain, Huckleberry Finns Fahrten und Abenteuer, Frankfurt am Main 1968, S. 155
2247 N. Hawthorne, Der scharlachrote Buchstabe, Stuttgart 1993, S. 55
2248 K. Tucholsky, Herr Windriner in Paris, Berlin 1990, S. 181
2249 R. Rolland, Meister Breugnon, Potsdam 1947, S. 131
2250 A. A. Milne, Pu der Bär, Frankfurt am Main 1960, S. 87
2251 F. Werfel, Die Geschwister von Neapel, Frankfurt am Main 1958, S. 16
2252 Stendhal, Rosa und Grün, München 1977, S. 105
2253 J. Baldwin, Heute morgen, heute abend, in: Gesammelte Erzählungen, Reinbek b. Hamburg 1968, S. 154
2254 J. Paul, Das Leben des Quintus Fixlein, Bd. 1, Berlin 1968, S. 213
2255 Fan Dschung-yen, Inschrift auf dem Turm von Yo-yan, in: Aus Chinas klassischer Literatur, Kevelaer 1951
2256 Sokrates zit. nach: A. Schopenhauer, Aphorismen zur Lebensweisheit, Detmold Hiddesen 1948, S. 13
2257 S. Sontag, Der Liebhaber des Vulkans, Frankfurt am Main 1996, S. 462
2258 M. de Montaigne, Essays, Frankfurt am Main 1983, S. 56
2259 E. Duse, Brief an G. D'Annunzio, in: Die schönsten Liebesbriefe der Weltliteratur, München 1976
2260 P. Weiss, Das Duell, Frankfurt am Main 1972, S. 92
2261 C. Zuckmayer, Als wär's ein Stück von mir, Frankfurt am Main 1966, S. 418/432
2262 H. Achternbusch, Die Föhnforscher, Frankfurt am Main 1991, S. 202
2263 I. Calvino, Das Schloß, darin sich Schicksale kreuzen, München 1987, S. 121/114
2264 Herodot, Geschichten, Buch I, Frankfurt am Main 1961, S. 13
2265 S. Beckett, Das letzte Band, Regiebuch, Frankfurt am Main 1970, S. 58
2266 F. Dostojewski, Die Brüder Karamasow, München 1978, S. 78
2267 W. Golding, Pincher Martin, S. 98, Reclam Leipzig 1993, S. 98
2268 Mao Tse-Tung, Über die Praxis, (Juli 1937), Das ausgewählte Werk, Bd. 1, Peking 1967
2269 J. W. v. Goethe, Gespräch mit Eckermann 1826, in: Faust, Leipzig 1941, S. 598
2270 W. Golding, Billy the Kid, in: Erzählungen aus 100 Jahren, Frankfurt am Main 1986, S. 599
2271 Menander, Der Menschenfeind, I/3, III/1, IV/1, Frankfurt am Main 1963
2272 E. Ionesco, Die Nashörner, 1. Akt, Frankfurt am Main 1971, S. 66
2273 F. Hölderlin, Hyperion, Potsdam 1920, S. 174
2274 G. Bataille, Das Blau des Himmels, München 1985, S. 53
2275 J. Conrad, Lord Jim, Zürich 1974, S. 289
2276 F. Hölderlin, Hyperion, in: Werke, München, Wiesbaden o. J., S. 450
2277 G. Bataille, Das Blau des Himmels, München 1985, S. 71
2278 J. Ionesco, Die Nashörner, 2. Akt, Frankfurt am Main 1971, S. 108
2279 J. Keats, Werke und Briefe, Stuttgart 1991, S. 352
2280 E. Pound zitiert im Nachwort: Pisaner Cantos, Zürich, Hamburg 2002, S. 275
2281 R. A. Moody, Das Phänomen des Todes, in: Leben nach dem Tod, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 18
2282 S. de Beauvoir, Die Mandarins von Paris, Hamburg 1984, S. 387
2283 C. F. Meyer, Die Leiden eines Knaben, Frankfurt am Main 1980, S. 199
2284 H. Ibsen, Hedda Gabler, 2. Akt, Frankfurt am Main 1963, S. 154
2285 A. Tschechow, Onkel Wanja, in: Dramen, Berlin 1960, S. 282
2286 E. A. Poe, zit. nach: Ch. Baudelaire, in: Der Künstler und das moderne Leben, Leipzig 1990, S. 168
2287 M. de Montaigne, Essays, Frankfurt am Main 1963, S. 35
2288 Ch. Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung, Darmstadt 1983, S. 46
2289 A. Huxley, Kontrapunkt des Lebens, München 1976, S. 448/434
2290 A. Malraux, So lebt der Mensch, Frankfurt am Main 1969, S. 226/138
2291 P. Rühmkorf, Der Hüter des Misthaufens, Reinbek b. Hamburg 1996, S. 46
2292 S. Kierkegaard, Kierkegaard-Brevier, Leipzig o. J., S. 40
2293 E. Ionesco, Impromptu oder Der Hirt und das Chamäleon, Frankfurt am Main 1971, S. 41
2294 M. Buber, Die Erzählungen der Chassidim, Zürich 1949, S. 825
2295 E. Rostand, Cyrano von Bergerac, IV, 3, Stuttgart 1994, S. 107/112
2296 E. Pound, Pisaner Cantos, Zürich Hamburg 2002, S. 197
2297 G. Ch. Lichtenberg, Sudelbücher, (E 240), Frankfurt am Main 1984, S. 211
2298 A. Kluge, zit. nach: Max Dax, Dreißig Gespräche, Frankfurt am Main 2008, S. 304
2299 K. Tucholsky, Der kranke Zeisig, in: Zwischen gestern und morgen, Hamburg 1955, S. 117
2300 Ovid, zitiert nach: S. Kierkegaard, Das Tagebuch des Verführers, München 1967, S. 118

kalte Zugluft der Dekonstruktion keine Lust mehr hatte. Schon die Russischen Formalisten verfochten ab den 1910er-Jahren eine Befreiung des literarischen Werks von jedwedem außersprachlichen Mystizismus, wozu auch Autorgefühle und -intentionen zählten. Die Vertreter der seit den 1930er-Jahren auftretenden literaturtheoretischen Schule des angloamerikanischen New Criticism klammerten ebenfalls konsequent Biografie, historischen Kontext und Verfasserintentionen aus. Zum Slogan wurde die Schwächung der Autorposition dann mit Roland Barthes' programmatischem Aufsatz *Der Tod des Autors* (1968). Barthes bezeichnet den literarischen Text darin als »Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur«. Der Autor wird zum Bricoleur. Zur gleichen Zeit, zu der Barthes seinen revolutionären Nekrolog auf den Autor verfasst, entfaltet die Psychoanalytikerin und Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva ihre Theorie der Intertextualität. Auch diese Auffassung vom Text, der sich notwendig immer auf andere (Prä-)Texte bezieht, sägt am Stuhl des souveränen Autors, der Urheber seiner eigenen Bedeutung(en) ist. In den Konzepten von Künstlern wie John Cage, Jorge Luis Borges, James Joyce oder Nanni Balestrini – um nur einige zu nennen – finden sich verwandte Auffassungen.

Mit der Sprache geht es einem ein bisschen wie dem Hasen im Märchen *Der Hase und der Igel*: Sie ist immer schon da.

Das Ganze hat auch eine triviale Seite. Natürlich ist kein Text in strengem Sinne von einem selbst. Mit der Sprache geht es einem ein bisschen wie dem Hasen im Märchen *Der Hase und der Igel*: Sie ist immer schon da. Und weder mein Name noch die Wörter des Textes, den ich hier gerade schreibe, kommen von mir. Zur Welt kommen bedeutet zur Sprache kommen, und das heißt, sich in ein Gespräch einzuklinken, das immer schon läuft und dessen Vokabular man peu à peu erlernen muss, zumindest dann, wenn man irgendwie an ihm teilnehmen will. Die Muttersprache ist zunächst von der Mutter geklaut, später kommen andere Instanzen hinzu. Das heißt allerdings nicht, dass ich mein ganzes Leben dazu verdammt wäre, nachzuplappern. Hier gilt es, mit einer wohlfeilen Vulgarisierung autorkritischer Positionen aufzuräumen: Bloß weil Sprechen immer Zitieren heißt, bedeutet das noch lange nicht, dass man nicht mehr klauen kann.

Das übersehen Autoren, die wie Helene Hegemann (siehe SPEX N°328) mit Verweis auf postmoderne Authentizitätskritik glauben, dass Plagiieren ein Ausweis eigener Avanciertheit sei und seitenweisem Abschreiben schon der Adel der Intertextualität zukomme. Nicht jedes Plagiat ist gleich ein spielerischer »*play*giarism« im Sinne Raymond Federmans. Nur weil es Originalität im emphatischen Sinne des quasigöttlichen Schöpfens *ex nihilo* nicht gibt, bedeutet das nicht, dass man nicht furchtbar unoriginell sein kann. Wäre dem so, gäbe es keinen Kreativitätsunterschied zwischen einem Shakespeare und einem Schlink, und all die zu Guttenbergs könnten von einem Thron postmoderner Originalitätskritik aus, mit einem Bändchen Barthes, Foucault oder auch Lacan wedelnd, süffisant auf ihre Kritiker herabblicken. Auf der Wortebene muss man, den gelegentlichen Neologismus abgerechnet, nachplappern und abschreiben, nicht aber auf der syntagmatischen Ebene der Verknüpfung. Mit anderen Worten: Die kreative Leistung liegt in der geschickten Kombination eines bereits vorhandenen Zeichenmaterials. Schreiben heißt also verknüpfen. Sprachgeschichtlich ist der Text mit dem Textil verwandt: Beide gehen auf das lateinische »texere« zurück, also weben, (kunstvoll) zusammenfügen.

Wo ist also das Problem, könnte man fragen, und weshalb feiert die Dekonstruktion des Autorbegriffs nicht nur bei U. D. Bauer, sondern zum Beispiel auch bei Thomas Meinecke – in der unter dem Titel *Ich als Text* veröffentlichten und durchaus nicht selbstgefälligkeitsfreien Montage aus Rezensionen zum eigenen Werk – derzeit fröhliche Urständ? Fast scheint es, als habe die von Simon Reynolds für die Musik diagnostizierte *Retromania* nun auch die theorieaffine Diskursliteratur erfasst, die sich an den Glutresten der geschlagenen Avantgardeschlachten von gestern noch einmal wärmen möchte. Vielleicht liegt diese Renaissance der Autordemontage aber auch in der Zudringlichkeit der im Zuge der digitalen Evolution immer weiter anwachsenden kulturellen Archive begründet, angesichts derer die eigentliche Herausforderung nicht mehr in der Aufnahme, sondern in der Abwehr von Informationen liegt. Die Masse an wichtigem textuellem Gewesenen, das vor jedem eigenen Sprechen zu rezipieren ist, lähmt. Das ist der Nachteil der Historie für das Leben (Nietzsche). Und auf eine neue und neben den unschätzbaren Kulturgutverlusten ja *auch* befreiende Informationsapokalypse, wie sie der Untergang der antiken Bibliothek von Alexandria darstellte, ist in den Zeiten redundant gesicherter Daten nicht zu hoffen. /

U. D. BAUER
O.T.
DIE ANDERE BIBLIOTHEK

THOMAS MEINECKE
ICH ALS TEXT. FRANKFURTER POETIKVORLESUNGEN
SUHRKAMP

MARK FISHER
KAPITALISTISCHER REALISMUS OHNE ALTERNATIVE? EINE FLUGSCHRIFT

96 SEITEN
VSA VERLAG

Wer glaubt, dass Veröffentlichungen wie Frank Schirrmachers Info-Buch *Ego – das Spiel des Lebens* ein Symptom für erste Risse im Spätkapitalismus seien, dem sei Mark Fishers Buch *Kapitalistischer Realismus* ans Herz gelegt. Der britische Autor scherzte angesichts der Bankenkrise – wie man jetzt in der deutschen Veröffentlichung des 2009 in England erschienenen Pamphlets nachlesen kann –, dass der Kapitalismus eher erledigt sein würde als sein Buch. Der Kulturtheoretiker und Journalist geht von der vom marxistischen US-Literaturwissenschaftler Frederic Jamesons vertretenen These aus, dass es einfacher sei, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus. In seiner Zeitdiagnose jongliert Fisher souverän mit Deleuzes Kontrollgesellschafts-Theorem, Žižeks Häreto-Lacanismus, Lyotards Libido-Ökonomismus und der Interpassivitätsidee der »Žižek-Light-Zigarette« Pfaller, hinzu kommen andere, von der Künstlerkritik gern zu Rate gezogene Theoretiker.

Fisher zeigt anhand zahlreicher Beispiele der Popkultur, mit denen die Sozialkritik in Deutschland auch 100 Jahre nach Einführung der Cultural Studies noch nichts anfangen kann, wie eine »reflexive Ohnmacht« zur politischen Handelsunfähigkeit von erschöpften »Selbstlein« und zynischen Untertanen beigetragen hat. Fünf Jahre nach der Bankenkrise habe sich der »kapitalistische Realismus« vielmehr noch intensiviert, so Fisher in seinem bewegungskritischen Nachwort, das sich zwar mit solidarischer *charity* den *Jacquerien* der letzten Jahre wie UK Riots, Occupy etc. nähert, in dem er sich aber gleichzeitig darüber beklagt, dass es (noch) keine linke Organisation gebe, die der »Mega-Hegemonie des Zombie-Neoliberalismus« ernsthaft Schaden zufügen könne.

Pascal Jurt

LISA KRÄNZLER
NACHHINEIN

272 SEITEN
VERBRECHER VERLAG

Blutsschwestern gehen mit dem Austausch ihres Lebenssafts eine Verbindung ein, die bis zum Ende des Lebens währt. So denken sich das auch LottaLuisaLuzia und JasminCelineJustine, die als Kinder in gegenüberliegenden Häusern aufwachsen. Statt Nähe symbolisieren die beiden Gebäude jedoch soziale Gegensätze: Während Lotta bürgerlich-behütet heranwächst und in jeder erdenklichen Hinsicht gefördert wird, sieht sich Jasmin zunächst den Gewaltattacken ihres weniger privilegierten Vaters ausgesetzt, um später systematisch missbraucht zu werden.

Nachhinein wird aus Lottas Perspektive erzählt, eines an der Entdeckung ihres Körpers und ihrer eigenen Sexualität schon früh interessierten Mädchens, das bald sein Talent zum Klavierspiel entdeckt und daraufhin sämtliche Leidenschaft in die Musik kanalisiert. Jasmin kann ihre motorischen Fähigkeiten lediglich am Gameboy entwickeln. Jasmins Angst vor dem übergriffigen Vater wird schließlich so groß, dass sie auch um ihre Freundin zu fürchten beginnt. Als beide eines Nachts dem Bedränger entkommen wollen, endet die Flucht für Lotta im Krankenhaus. Der Unfall beendet zugleich ihre Freundschaft.

»Mir waren Worte immer ernst«, sagt Lotta ziemlich zu Beginn des Buchs. Der Satz ist wörtlich zu nehmen. Ausdrücke werden von Lotta nicht nur auf ihren Sinngehalt, sondern in gleichem Maße auch auf ihren sinnlichen Gehalt geprüft: Bei aller unerbittlichen Direktheit, mit der Lisa Kränzler häusliche Grausamkeiten schildert, lebt der Roman zugleich von einer spielerischen Freude am Auskosten von Sprache, deren fast perverser Kontrapunkt zu der schwer zu verdauenden Geschichte sich als große Stärke erweist.

Tim Caspar Boehme

INGER-MARIA MAHLKE
RECHNUNG OFFEN

288 SEITEN
BERLIN VERLAG

Vorsicht, dieses Buch ist kalt. So kalt wie ein Winterspaziergang durch Berlin-Neukölln – der Schauplatz dieses Romans. Dort steht ein Mietshaus voller gebeutelter Seelen, über die in wenig einfühlsamer Sprache berichtet wird. Das Haus ist so sanierungsbedürftig wie seine Bewohner. Und für Mitgefühl bleibt kein Platz, jeder trägt sein eigenes prekäres Schicksal.

Die Autorin möchte sich nicht einfühlen in die Armut, die Trostlosigkeit, die Hoffnungslosigkeit. Es sind wortlose Begegnungen im Treppenhaus, am Stahlgeländer. Auf die Figuren wird drauf-, nicht in sie hineingeschaut. Oberflächen, Einrichtungen, Gegenstände erzählen in gnadenloser Weise vom Innenleben der Figuren. Gnadenlos, weil die Sinnlosigkeit hier absolut erscheint.

Doch was bleibt am Ende einer solch kalten Erzählung? Eine Abrechnung mit dem Großstadtleben? Die Sezierung der Folgen des Kapitalismus? Oder gar die ebenso beliebte Gentrifizierungskritik? Ganz einfach: Nichts dergleichen. Denn es handelt sich hier nicht um Sozialkritik, sondern um eine realistische Beschreibung des Alltags. Der Autorin Inger-Maria Mahlke geht es darum, ein für alle Mal den Neuköllner Jetzt-Zustand festzuhalten.

Niemand verbessert sich hier, steigt auf, lebt den Berliner Traum. Dass die Autoren dabei besonders witz- und pointenlos schreibt, tut not. Der erzählerische Kniff, den auch schon Flaubert anwendete: Durch das affektfreie Erzählen, das Nicht-Offenlegen der Figurenpsychologie gewinnt der Text erst seine Wucht. Die Hoffnung bleibt den Sätzen fern.

Max Link

CHRISTOPH NARHOLZ
DIE POLITIK DES SCHÖNEN

307 SEITEN
EDITION SUHRKAMP

Endlich mal eine Kritische Theorie, die an keiner Stelle in Ressentiments abdriftet. Mehr noch: Christoph Narholz stellt kühnes und hochwertiges, ja leuchtendes Rüstzeug gegen das Ressentiment zur Verfügung, noch dazu in einer poetisch aufgeladenen Sprache! Mit seinem Werk *Die Politik des Schönen* können wir uns für ein Denken in Begriffen wie »Großmut«, »Dankbarkeit« und »glückliche Projektion« entscheiden. Und das ist dringend nötig!

Mit utopischem Drive erweitert Narholz die Philosophien Kants und Nietzsches (unter Berücksichtigung von Luhmann und Sloterdijk). Er setzt sie so souverän und furios neu zusammen, dass daraus eine Philosophie des Glücks (und des geglückten Handelns, auch in politischer Hinsicht) entstehen kann. Dieses Glanzstück gelingt auch, weil Narholz den von Nietzsche als Kritik an der Religion eingebrachten Begriff »Ressentiment« formalisiert (»Ressentiment entsteht aus einer dreifachen Verkehrung empirischen Unglücks in jenseitiges Glück, der rächerischen, ohnmächtigen und normativen«) und für eine gegenwärtige Phänomenologie nutzbar macht (»das zweite Ressentiment«). Hier unterscheidet der Autor wohltuend zwischen dem liberalen (Macht verabsolutierenden) und dem linken (Mangel verabsolutierenden) Ressentiment der Moderne. Also warum nicht einfach, im Falle von Benachteiligung, mal mit verachtungsvollem Großmut reagieren, statt mit rächerischer oder niederträchtiger Gier. Noch dazu, wenn es von Kants keinesfalls religiös motiviertem »Gottespostulat« abgesegnet ist!

Kerstin Grether

BILDER AUF BILDERN AUF BILDERN

Georg Baselitz in seinem Atelier, aus dem Film *Georg Baselitz* von Eveyln Schels (BILD: Alamode Film)

Über die Kunst, die Kunst in Bewegung zu bringen, zumindest im Kino

Die Kunst und das Kino, das ist, rundheraus gesprochen, eine der schönsten und der furchtbarsten intermedialen Liebesgeschichten der letzten 100 Jahre. Sie küssten und sie schlugen sich, dass es eine wahre Pracht ist. Anlässlich des Kinostarts von *Georg Baselitz* und *Richard Deacon – In Between*: eine vorläufige Bilanz zu Kunstfilmen, Künstlerdokus und Künstler-Biopics.

TEXT: Georg Seeßlen

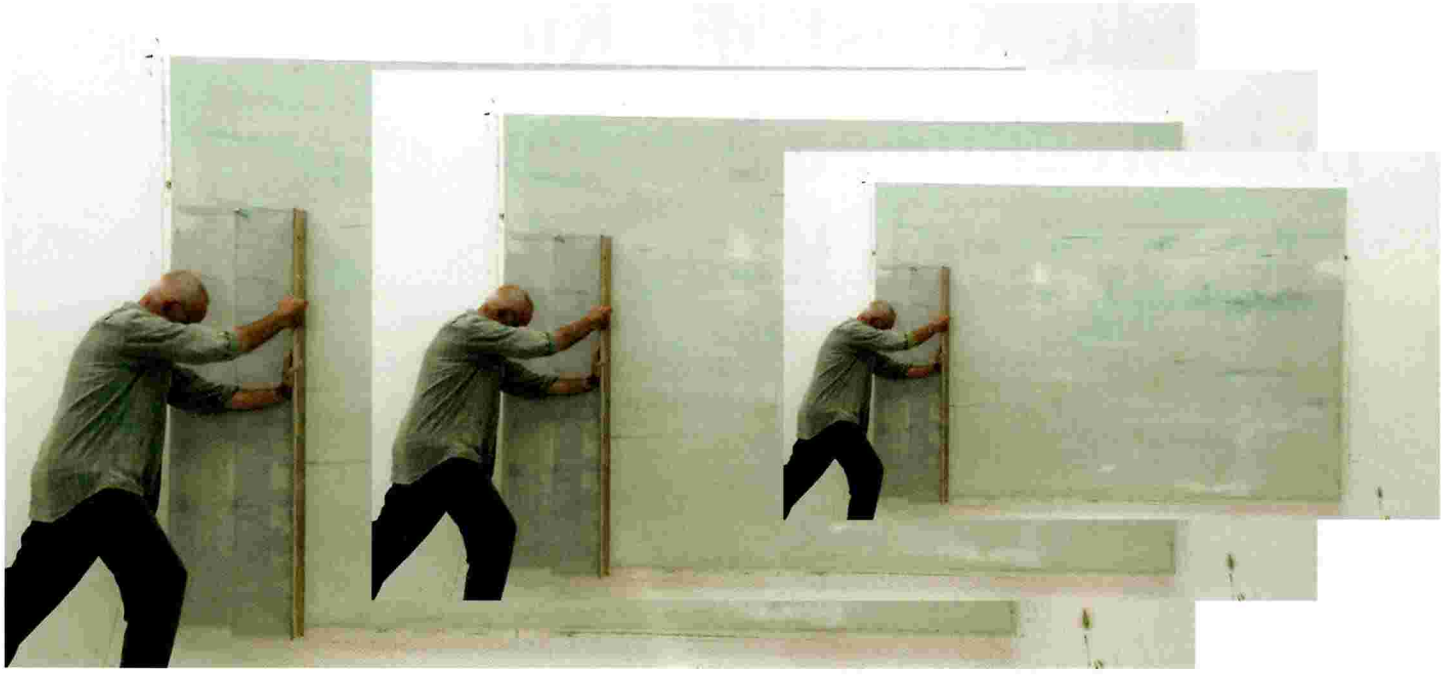
Als im Jahr 1970 der Künstler John Baldessari seinen Studentinnen und Studenten am California Institute Of The Arts in Los Angeles zum Eingang seiner Lecture den Satz entgegenschleuderte: »Nicht Andy Warhol ist der wichtigste Künstler des Jahrzehnts, sondern Jean-Luc Godard«, gab's noch kräftig Widerspruch, innerhalb und außerhalb des Seminarraums. 40 Jahre später begegnen sich im Film *Atelier* der Künstler Michael Dreyer und der Filmemacher Peter Ott zu einem Spiel, in dem sie gegenseitig die Grenzen ihrer Ausdrucksformen, von Fiktion und Non-Fiction, dem Fotografischen und dem Malerischen ausloten und nebenbei eine prächtige Parodie auf filmische Künstlerbiografien abliefern – ein ziemlich angesagtes Genre derzeit. Was am Ende dieses großartigen kleinen Films herauskommt, ist, dass das Spiel gescheitert ist. Die beiden Spieler, der Filmemacher und der Künstler, haben nach unterschiedlichen Regeln gespielt, so haben sie sich nicht einmal gegenseitig reinlegen oder umarmen können. Kino und Kunst verhalten sich zueinander wie Männer und Frauen (wenigstens nach einem berühmten Loriot-Satz): Sie passen einfach nicht zueinander.

Das radikale Negativ und zugleich ein wichtiges Seitenstück des Kunstfilms über die Unmöglichkeit des Kunstfilmes wie *Atelier* ist die Verweigerung. In *Jeremy Y. Call Bobby O. – Morgenthau Without Tears* steht ein Künstler im Mittelpunkt, dessen Werke nie zu sehen sind. Regisseur und Kameramann René Frölke besucht den deutschen Künstler Bernd Naber in New York. Der Mann hat, scheint's, viel zu tun, ist ständig unterwegs, ständig *connected*, aber was er eigentlich macht, bleibt vage. Er ist mit sich selbst und mit der Welt beschäftigt, die Schnittstellen, eben die Kunstwerke, werden aber nicht sichtbar, und auch der Filmemacher selbst hat nie ein Bild des Künstlers zu Gesicht bekommen. Für den frustrierten Zuschauer hat er einen Rat: Das kann man ja googlen. Machen wir: Neben einem besonderen Interesse für Schamanismus können wir Ausstellungslisten studieren und sehen ein paar hübsche, einfache Dinge, die allerdings ihrerseits nach einem größeren Zusammenhang zu gieren scheinen. Und: »There is currently no blog entry available.«

Und schon haben wir die erste These: Die besten Kunstfilme sind jene, in denen Kunst und Film sich gegenseitig aus der Fassung zu bringen versuchen. Sie handeln vom Verschwinden. Die kreative Reaktion auf die Einsicht, aneinander gescheitert zu sein. Lücken aufreißen, *you know*. Keine Vereinfachung, keine Mythen. Aber natürlich lassen wir uns von so etwas nicht den Spaß daran verderben, immer mehr Kino in die Black Cubes der Museen zu bugsieren und immer mehr Kunst in die schließlich Arthouse benannten Kinos. Wir doch nicht!

Wenn am Ende der Avantgarde Joseph Beuys sein Motto ausgab: »Jeder Mensch ist ein Künstler« und dann die soziale Plastik zu erzeugen versuchte, während er als Sänger mit »Sonne statt Reagan« dilettierte, dann öffnete der Mann mit dem Hut eine Tür zwischen Kunst und Pop, die vordem durch die Pop Art (Verkunstung des Populären) und durch die Verwandlung von Kunst in Dekoration und die Verpoppung von Kunst (bei Dalí, Hundertwasser, Keith Haring, Damien Hirst und so weiter) meistens ziemlich einträgliche Formen von kollektivem schlechten Geschmack gefunden hatte. Beuys wollte eine Kunst für alle, aber nicht für jeden Deppen. Für den Rest sorgte der Mythos des Künstlers unter anderem im Kino. Und der wurde in einer Variante des Geniekults im deutschen Nazi-Kino ebenso wie in der Hollywood-Version gepflegt. Kirk Douglas als Vincent van Gogh in Vincente Minnellis Film mit dem schönen Titel *Lust For Life* war schon ziemlich beeindruckend, oder José Ferrer als Toulouse-Lautrec in *Moulin Rouge*. Das Künstler-Biopic sagt in erster Linie das Gegenstück zum Beuys-Satz: Jeder Künstler ist ein Mensch. Einer, der eine Menge erlebt, dem es nicht immer gut geht, in dessen Leben immer was los ist. Der Künstler hat das eine oder andere Recht. Das Recht, ein Langweiler zu sein, hat er nicht. (Und wenn der Künstler eine Frau ist, dann erst recht nicht, bei Frida Kahlo und ihren Schwestern!)

Künstler drehen Filme – mal geradewegs in Außenbezirke des Kino-Mainstreams wie Peter Greenaway, mal konsequent für den White Cube wie Dietmar Brehm, mal in grandiosen Überschreitungen wie Christoph Schlingensief; die Kunst



Gerhard Richter Painting, aus dem Film von Corinna Belz, 2011 (BILD: Piffl Medien)

transformiert sich ins Filmische hinein wie bei Peter Fischli & David Weiss, John Baldessari, Sylvie Fleury oder Bill Viola; Filmleute werden Maler oder sind es schon vorher, James Franco macht gerade die spektakulärste Crossover-Karriere; Regisseure arbeiten mit Künstlern zusammen (wie Hitchcock mit Dalí); Filme führen in malerische Parallelwelten wie Robin Williams in die Jenseitswelt der Bilder in *What Dreams May Come*; aus Andy Warhols Factory kommen Paul Morrisseys Trash-Movies über sexualpolitisch aufgepimpte Horrormonster, Edward Munchs »Der Schrei« taucht als Maske des Mörders in Slasher-Movies auf. Es gibt sogar Filme, wie *Le Mystère Picasso* von Henri-Georges Clouzot, die den Ehrgeiz haben, den künstlerischen Prozess selber cineastisch aufzulösen (Picasso, der auf einer Glasscheibe für die Kamera malt: Näher sind sich Kunstmachen und Filmemachen, sieht man einmal von den direkt auf den Film gewuchteten Zeichnungen etwa bei Norman McLaren ab, wohl nie gekommen). In den 60er-Jahren war das Fernsehen maßgeblich beteiligt an der Entdeckung von »temporärer Kunst« wie Happening und Land Art. Und dann gibt es natürlich einen ziemlich endlosen Strom von Dokumentarfilmen, die sich der Kunst und den Künstlern mal mehr von den Werken, mal mehr von den Personen her zu nähern versuchen. Die Künstlerbiografie als populäres Genre zur Zeit ist also, bei all diesen vielen und vielfältigen Beziehungen der beiden Welten, eher konservativ, um es noch höflich auszudrücken. Es ist ein Genre für Leute, die im Museum gleich auf das schwarze Kämmerchen zusteuern, in dem ein Arte-Film einem die Kunst und den Künstler erklärt, oder die sich bei einem imaginären Atelierbesuch wohlfühlen. Ist der Künstler schon tot, werden ihm malerisch-schwelgende Biopics gewidmet, die so heftig sein können wie Derek Jarmans *Caravaggio*, so farbintensiv wie *Die Mühle und das Kreuz* von Lech Majewski oder so abendmild wie *Renoir* von Gilles Bourdos. Nicht weniger angenehm und folgenlos sind die filmischen Liebeserklärungen, wie sie zum Beispiel Peter Schamoni (1934 – 2011) in seinen Arbeiten über Max Ernst, Niki de Saint Phalle oder Fernando Botero als sehr eigene Form pflegte. Der Film verbeugt sich vor der Kunst, und das ist ja ganz okay.

Die Künstlerbiografien der neueren Zeit indes versuchen etwas anderes, nämlich den einen oder anderen Künstler tatsächlich *zugänglich* zu machen, ihn in ihre und unsere Zeit zu stellen, das Dreieck Kunstwerk, Künstlerleben und Zeitgeschichte zu einer sozialen Plastik in Filmform zu machen. Wenn man, bei aller Demut, dem Künstler so nahe kommt wie in den neueren Filmen über Martin Kippenberger, Georg Baselitz, Marina Abramović oder Richard Deacon, dann werden sie oder er eben doch Teile unserer schönen Medienwelt, und der Künstlerfilm zum gepflegten, gebildeten und »leisen« Abbild eines Star- und Promirummels nach Medienart. Das klappt allerdings nur um den Preis der einen oder anderen Reduktion. Klar, dass man solche Filme nur über Künstler machen kann, die auch möglichst intensiv und möglichst öffentlich gelebt haben und deren Arbeiten Aufmerksamkeit bekommen, auch jenseits des engen Kunstzirkels. Denn diese neueren Künstlerbiografien scheinen weder klassische Biopics noch klassische Dokumentationen, sondern am ehesten eine Hybridform zu sein, eine Dokufiktion über Kunstheroen und Kunstdämonen, ein Reenactment von Kunst als vor allem Kunst der Selbstdarstellung. So feiern alle diese Filme eine Künstlerpersönlichkeit, die eigentlich eher der Vergangenheit zugehört. Die Biografie, nicht die Methode; die Erzählung, nicht das Zeichen.

Kippenberger ist natürlich so ein Fall; die Drogen, die Feste, die nomadische Lebensweise, die Albernheiten und, schon beinahe zu nahe am Klischee: der frühe Tod. Aber Kippenberger inszenierte sich auch in gewisser Weise schon kinematografisch (die Signatur der »Kippenberge«!). *Kippenberger – Der Film* von Jörg Kobel war 2005 einer der ersten einigermaßen erfolgreichen Künstlerfilme. Er versprach »alle Facetten des Künstlers zu beleuchten«, ließ Diedrich Diederichsen und Christoph Schlingensief und viele andere »Weggefährten, Bewunderer und Kritiker zu Worten kommen« und versuchte, selber ein klein wenig schmutzig und trashig zu sein. In einem Film wie diesem wird der Künstler nicht mehr als kompakter Mythos angeboten; etwas anderes soll geschehen: Der Künstler nämlich muss und soll in diesen Filmen »symptomatisch« sein; und auch da ist

Kippenberger ausgesprochen nützlich, als Figur der Westberliner Postpunk-Szene, als Held des Zerfalls. Das Dritte ist eine Art Diskurs, das, was aus der Rolle des Künstlers als Bürgerschreck geworden ist. So muss sich Kippenberger als »Macho« oder »Rassist« gerieren, nur damit der Political Correctness der Kampf angesagt wird.

Interessant ist, wie wenig sich die Filme für den handwerklichen Aspekt der Kunst interessieren. Im Film *Georg Baselitz* zum Beispiel, der Mitte April in deutschen Kinos anläuft, weist der Künstler auf die Konsequenzen hin, die sich daraus ergeben, wenn man mit einer sehr flüssigen Farbe arbeitet. Jetzt könnten wir sehen, was das heißt, und wir könnten, wenn uns daran gelegen wäre, mit dem dafür begabtesten Medium den »Künstler bei der Arbeit« sehen, und diese Arbeit besteht nach dem schönen Brecht-Wort »aus der Überwindung von Schwierigkeiten«. Der Film aber bleibt bei der Künstlerpersönlichkeit, und das ist ein Statement, so wie man ja auch einen Konzertfilm als Film über Stars oder als Film übers Musikmachen verstehen kann. Da ist es wiederum ein Glücksfall, wenn eine faszinierende und biografisch reichlich gefüllte Persönlichkeit die Schwierigkeit ganz körperlich zur Kunst macht (oder umgekehrt). Das ist der Moment des Heroischen oder der heroische Moment. Das gilt natürlich im besonderen Maße für Marina Abramović, die sich dem Extrem der direkten Kommunikation aussetzt und die im Film *The Artist Is Present* von Matthew Akers mit dem Donnersatz beginnt: »Artists have to be warriors«. Was die Künstlerin macht: die gesamte Dauer der Ausstellung im Museum Of Modern Art, 600 Stunden lang, still auf einem Stuhl sitzend, präsent sein, auch dem nähesten Blick des Zuschauers ausgesetzt oder ihn dem ihren aussetzend. Was der Film macht: die Vorbereitungen zeigen sowie Beziehungen zu anderen Performances (und ihre Wiederholungen), die Motive und Methoden der Kunst von Abramović abfragen. Der Film löst, mit anderen Worten, den magischen Augenblick einer absurd gespreizten Gegenwart wieder in »stories« auf. Wenn man den Film gesehen hat, ist alles nur noch halb so schlimm (und leider auch nur noch halb so schön).

So werden Kunstfilme audiovisuelle *guides* für Leute, die nichts unerklärt und nichts unbequatscht sein lassen können. (Aber zugegeben: So ein Film ist immer noch sympathischer als der Besserwisser in Galerie und Museum, der dir ungefragt sein Kunst- und Künstlerwissen vor die Füße kippt.) Im besten Fall haben sie etwas von einer Dekonstruktion an sich, im schlimmsten Fall sind es Versuche, Edutainment-mäßig Kunst zu vermitteln.

Das also sind die drei Voraussetzungen für eine populäre Künstlerbiografie für Kino, Fernsehen und DVD: Ein so oder so interessantes, symptomatisches, metaphorisches Künstlerleben; die heroische Geste, also das *Warrior*-hafte und nicht das Handwerklich-Methodische der Kunst; und schließlich als drittes: die kinetische Energie, die Bewegung (oder eben deren dramatische Negation), die Auflösbarkeit einer Szene. Erst wenn diese drei Voraussetzungen erfüllt sind, kann eine Kunst- zu einer Filmpersönlichkeit werden.

Um es akademisch auszudrücken: Es handelt sich bei Kunst und Kino um zwei verschiedene Strategien der Verbildlichung, die einander sehr verwandt sind, sich aber auch sehr widersprüchlich zueinander verhalten. Ein Kunst- oder Künstlerfilm löst also nicht nur Augenblicke reiner Gegenwärtigkeit in Bilderzählungen und Textketten auf, sondern versucht überdies eine Visualisierung zu visualisieren. Man muss sich also irgendwo treffen. »Malen ist eine andere Form des Denkens«, hat Gerhard Richter einmal gesagt. Der Film *Gerhard Richter Painting* von Corinna Belz nimmt diesen Satz ernst. Er zeigt wie einer malt, indem er denkt, indem er malt. Die Regisseurin hat Richter mehrere Monate bei seiner Arbeit beobachtet. Und für einmal ist die Kamera nicht dazu da, etwas zu erklären, sondern eben: präsent zu sein. Dann muss, glücklicherweise, auch nicht mehr viel geredet werden. »Man muss ja nicht sprechen«, so Belz, »in allen Filmen und selbst in der Literatur, die ich liebe, ist das Nicht-Gesagte genauso wichtig wie das Gesagte. Dazwischen passiert etwas, zwischen dem Gesagten und dem Nicht-Gesagten.«

Will der Film über die Kunst selber Kunst werden, muss er die Kunst verraten, will er es nicht, muss er den Film verraten.

Das ist es wohl auch, was neben der epischen Länge den Kino-Künstlerfilm vom üblichen Fernseh-Feature oder dem Ausstellungsbegleitfilm unterscheidet. Eine Fähigkeit zu Konzentration und Schweigen, Zeit geben statt eine Story zum Besten geben. Sich, der Kunst und dem Zuschauer Zeit schenken, das kommt immer wieder vor; für *Richard Deacon – In Between* zum Beispiel, ab Ende April in den Kinos, hat die Filmemacherin Claudia Schmid den Bildhauer zwei Jahre lang begleitet. Das Presseheft findet dafür einen Satz, der so oder so ähnlich für jede der neuen cineastischen Künstlerbiografien gelten dürfte: »Eine intensive Zeit, in der gegenseitiges Verstehen und Vertrauen gewachsen ist und die es ermöglicht hat, diesen scheuen Künstler auch in stillen Momenten zu porträtieren.«

Natürlich haben die Filme nur eine Chance, wenn sie sich der Kunst und den Künstlern gegenüber »demütig« geben. Das kann man wohl auch von *Marina Abramović: The Artist Is Present* sagen, von *Gerhard Richter Painting*, von *Georg Baselitz* und eben *Richard Deacon – In Between*. Die Filme bewegen sich den scheuen Kunstgöttern gegenüber mit beharrlicher Demut, sodass es in aller Regel die Künstler selbst sind, die darüber bestimmen, ob man mehr von der Person oder mehr von der Arbeit erfährt. Was dann einen Film wie *Richard Deacon – In Between* handwerklicher macht als andere, weil wir eben erfahren können, wie

man diese in sich gedrehten Holzelemente herstellt, aus denen Deacon seine Skulpturen zusammensetzt.

Was alle diese Filme, ob ausgesprochen oder nicht, vermitteln, ist, dass sowohl der Biopic-Mythos der künstlerischen Passionsgeschichte als auch die geschmeidige Angleichung von Bild- und Kamerabewegungen des *Mystére Picasso* nicht mehr richtig funktionieren. (Es gibt »die Moderne«, der sich beide, der Künstler und der Filmemacher, verpflichtet sahen, nicht mehr.) Der Künstler, die Kunst, seine Zeit und die Aufnahme- und Schnittmechanik eines Films, das kommt einfach nicht mehr zu einem echten Einen zusammen. Wir benötigen daher visuelle und begriffliche Bezugspunkte, weil sich Kunst und Film ganz gewiss selbstverständlich nicht mehr verstehen und die Glasscheibe zwischen Maler und Kamera als keine gültige Metapher mehr erscheint. Ein dritter Erzählraum, die Biografie, die Gesellschaft, die Zeit und die Reise müssen dazukommen.

Dazu gibt es mehrere Strategien. Etwa das bewusste Überborden und Fragmentieren. Oder aber auch die nicht minder betonte Demut gegenüber der künstlerischen Energie: epische und dramatische Filmkonstruktionen. »Die Künstlerin inszeniert sich selbst als Mensch« heißt es zu *The Artist Is Present*, und das ist mehrdeutig genug, nämlich in der Kunst wie für den Film. Die Kunst des Künstlerbio-Dokufilms besteht darin, die Einstellungen auf die Person und die Einstellungen auf die Arbeiten in einen dramaturgischen Zusammenhang zu stellen. Das gelingt, wenn die Arbeiten so dynamisch in den Raum wachsen wie bei Richard Deacon (als wären sie ohnehin für einen 3D-Film im IMAX-Kino gedacht), es gelingt bei Künstlern, die ihren Körper als Medium einsetzen wie Marina Abramović, und es gelingt bei solchen, die Leben und Kunst mehr oder weniger eindrucksvoll miteinander verbinden.

Dieter Roth ist so ein Fall. Der hat ein paar Leben nebeneinander gelebt, und wie bei dem Kippenberger-Film nimmt auch Edith Jud in *Dieter Roth (1930 – 1998)* die Geste einer Spurensuche zwischen Arbeit und Mensch auf, und das visuelle Leitmotiv wird dabei die Landschaft. Eine dritte Visualisierung tritt hinzu. Bilder auf Bildern auf Bildern. Das Südportal des Kölner Doms bekommt eine solche Rolle in *Gerhard Richter Painting*, das Riviera-Städtchen Imperia in Evelyn Schels' *Georg Baselitz*, und daraus entwickelt sich immer wieder auch das Motiv der Reise. In Künstlerfilmen stecken dann oft Roadmovies. Und in nahezu allen Filmen bekommt das Atelier den Rang eines magischen Raums (Corinna Belz bleibt, im Gegensatz zu den meisten ihrer Kollegen, bei ihrem Richter-Porträt nahezu ausschließlich im Atelier, Evelyn Schels benutzt es als Erzähl- und Lebensraum der biografischen Selbstauskunft). Das Ich und die Welt. Wir verstehen, warum Künstlerfilme nicht bloß Filme über Künstler sind, sondern Filme darüber, wie man sich das Ideal des »kreativen Menschen« vorstellt. So wird, im schlechtesten Fall, der Künstler zum Rollenmodell für das versprengte Bildungsbürgertum im Arthouse-Kino.

Die Beziehung zwischen Filmemachern und Künstlern hat immer eine sehr persönliche Dimension; wir wollen selbst nicht allzu persönlich werden, aber wahrscheinlich funktionieren Künstlerbio-Dokufilme gar nicht, wenn sie nicht auch eine Liebesgeschichte abbilden. (Nur die Liebe kann, nebenbei bemerkt, die Eitelkeit in Zaum halten.) Man kann es auch Freundschaft nennen. Es ist jedenfalls immer ein Akt des cineastischen Hineingehens in einen »geheiligten« Raum, eine großzügige Geste der Öffnung, für die auch Dankbarkeit erwartet werden darf. Viele Filme halten sich zugute, dass sie »zum ersten Mal« in die intimen Ateliers und die Backstages des Kunstbetriebs mitgenommen werden. Diese magische Liebesgeschichte zwischen Film und Kunst ist manchmal nicht wenig faszinierend. Und manchmal, wie es mit Genres und ihren Formeln eben so geht, kann sie einem auch erheblich auf den Geist gehen.

»Das Künstler-Biopic sagt in erster Linie das Gegenstück zum Beuys-Satz: Jeder Künstler ist ein Mensch.«

So wird die Künstlerdoku auch zu einer Art Hoffnung für den Film, nicht allein, was den verlorenen ästhetischen Reichtum anbelangt, sondern auch hinsichtlich solcher Fähigkeiten, den Erklärungszwang und den »psychologischen Realismus« zu überwinden. Die doppelte oder eben schon dreifache Bildlichkeit des Genres bekommt etwas Bizarres: Will der Film über die Kunst selber Kunst werden, muss er die Kunst verraten, will er es nicht, muss er den Film verraten. Also gibt es ausreichend Schwierigkeiten zu überwinden, um eine neue Form der Schönheit zu finden. Denn wenn der Künstlerbio-Dokufilm einen Anspruch darauf hat, mehr als ein Kunstbuch in Bewegungsbildern zu sein, und die disziplinierte und disziplinierende Begegnung von Bild und Text zu durchbrechen, die unsere gewöhnlich langweilige Kunstvermittlung ausmacht, dann muss er sich etwas einfallen lassen.

Demut, Liebe, Magie, Dramaturgie, Konzentration und Zeit – schön und gut. Es geht um das Zirkulieren »innerer« Bilder nach außen und »äußerer« Bilder nach innen. Es geht um die soziale Maschine Phantasie, die ein Künstler bedient. Kaum einer der Filme der Künstlerdoku-Welle, so unterschiedlich sie auch sein mögen, reflektiert, dass das auch ein eminent politischer Vorgang ist. Monsieur Godard, übernehmen Sie!

GEORG BASELITZ
DEUTSCHLAND 2013
REGIE: EVELYN SCHELS

RICHARD DEACON – IN BETWEEN
DEUTSCHLAND 2012
REGIE: CLAUDIA SCHMID

PARADIES: LIEBE
PARADIES: GLAUBE
PARADIES: HOFFNUNG

ÖSTERREICH 2012
REGIE: ULRICH SEIDL
MIT MARGARETHE TIESEL,
MARIA HOFSTÄTTER, MELANIE LENZ U.A.

Drei Frauen, die unzufrieden sind mit sich und ihren Beziehungen zu Männern: unglücklich Single, unglücklich verheiratet, unglücklich verliebt. Vor 50 Jahren hätte man in diesem Stoff eine Steilvorlage für ein Melodram gesehen (mit »reifen« Frauen in den Hauptrollen, was damals über 35 bedeutete), heute könnte er das Konzept einer Sitcom sein (in der keine Hauptfigur über 29 sein dürfte). Bei Ulrich Seidls *Paradies*-Trilogie aber stehen zwei Frauen über 50 und eine unter 15 im Mittelpunkt. Für Filme, die Sex und Gefühle behandeln, eine ausgesprochen unpopuläre Auswahl.

Nun gehört Seidl zu jener Sorte Regisseur, die ihren Ruf darauf begründen, es dem Publikum im Kinosessel nicht zu gemütlich werden zu lassen. In seinen dokumentarischen Arbeiten ebenso wie in seinen Spielfilmen (das eine ist vom anderen nie klar zu unterscheiden) steigert sich beim Betrachten ein gewisses Unwohlsein. Im Fall der *Paradies*-Trilogie ist es von Anfang an da. Es speist sich aus dem Unbehagen, die Körper von »zu alten« oder »zu jungen« Frauen im Kontext von Begehren zu imaginieren.

So gesehen sind die jeweiligen Hauptfiguren Teresa (Margarethe Tiesel), Anna Maria (Maria Hofstätter) und Melanie (Melanie Lenz) Ausgeschlossene aus jenem Paradies, das wir Mainstream nennen, bevölkert von gutaussehenden Menschen im Zielgruppenalter 19 bis 39. Wie oft bei Seidl hat man das Gefühl, an wenig beleuchtete Orte der Gesellschaft geführt zu werden – dabei landet man unversehens in einer anderen Mitte.

In *Paradies: Liebe*, dem ersten Teil der Trilogie, ist das offensichtlich. Von Frauen betriebener Sextourismus ist seit Jahren ein Quotenmacherthema im TV. Fast fühlt man sich zu Beginn in einem der berüchtigten »frauenaffinen« Degeto-Filme: Die füllige Teresa bringt Tochter und Katze weg, um in den Urlaub nach Kenia zu fliegen. Wie selbstverständlich wird nebenher ihre Berufstätigkeit und Selbständigkeit etabliert; sie ist eine Frau, die machen kann, was sie will. Etwa in Afrika die »Sugar Mama« spielen. Von erfahreneren Frauen im Ressort lässt sie sich einweihen und trifft, zunächst von der Aufdringlichkeit der Beach Boys abgestoßen, bald einen, der für sie den richtigen Ton findet.

Paradies: Glaube

Paradies: Hoffnung

Paradies: Liebe

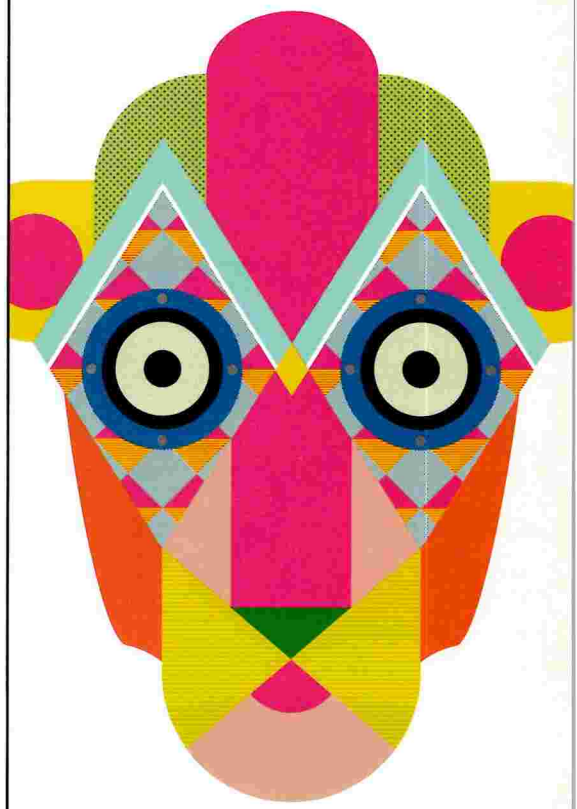
Radikal anders als bei einem Degeto-Film ist die Art und Weise, wie *Paradies: Liebe* der Figur und ihren Erfahrungen folgt. Bedürfnisse nach Liebe und Sex werden weder überhöht noch herabgewürdigt. Gleiches gilt für Teresas Charakter, Unbildung und latenten Rassismus eingeschlossen. Der verständliche Wunsch, nicht wie eine Kuh angefasst zu werden, verwandelt sich in der Anweisung an ihren Liebhaber in eine Form erschreckend herkömmlicher Ausbeutung. So demystifiziert Seidl auf doppelte Weise: Er zeigt die ungleichen Machtverhältnisse, die solchem Sex zu Grunde liegen, und er widerlegt den wohlfeilen Glauben, Männer wollten nur Sex, Frauen dagegen Liebe. Seidl führt vor Augen, dass weibliches Geliebtwerdenwollen ein genauso ausbeuterischer, egoistischer Wunsch sein kann wie der nach »nur« Sex.

Passenderweise ist Selbstlosigkeit das Einzige, das am Anfang von *Paradies: Glaube* für die Figur der Anna Maria einnimmt. Alles andere an ihr lädt eher zum Wegschauen ein. Zwar wird auch sie als berufstätige, nur sich selbst verantwortliche Frau eingeführt, doch schon ihr strenger Haarknoten und die großmütterliche Kleidung stoßen eher ab, und dass sie sich in mittelalterlicher Weise geißelt, dann wieder auf kindlich-verliebte Weise Jesus anbetet, erst recht. Doch wenn sie mit einer Marienstatue durch Wiener Vorstädte zieht und hartnäckig Menschen zum Beten anhält, ist man beeindruckt von so viel Überzeugung. Als unerwartet ihr Ehemann auftaucht, vollzieht der Film eine Kehrtwendung. Was selbst Atheisten der Religion zugestehen, nämlich Antworten und Orientierung zu bieten, wird nachhaltig erschüttert. Anna Marias Suche nach Befreiung im Glauben führt sie in ein selbst errichtetes Gefängnis.

Einem Gefängnis gleicht oft auch die erste Liebe, wie sie Seidl in *Paradies: Hoffnung* zeigt. Seidls Ruf und das Setting lassen einen Film über Missbrauch befürchten. Es geht um die 13-jährige Melanie, die ihre Ferien in einem Diätlager verbringt, sich in ihren Arzt verliebt und zu allem bereit wäre. Gegen die Skandalerwartungen aber zeigt Seidl, wie der viel ältere Mann der Verführung widersteht. Was die beiden nicht glücklich macht, der Hoffnung im Titel aber eine eigenartige Bestätigung verleiht. Wird man als Zuschauer sonst auf die Monstrosität im Normalen gestoßen, geht es hier um die prekäre Normalität des Monströsen. Der Reigen der dicken Kinder, die Seidl vor die Kamera holt, belegt das auf seine Weise: Schönheit wird in dieser Welt wieder zu jener wunderbaren Sache, die im Auge des Betrachters liegt.

TEXT: Barbara Schweizerhof
BILDER: Neue Visionen Filmverleih

ELECTRONIC BEATS FESTIVAL



KÖLN E-WERK
16.05.2013

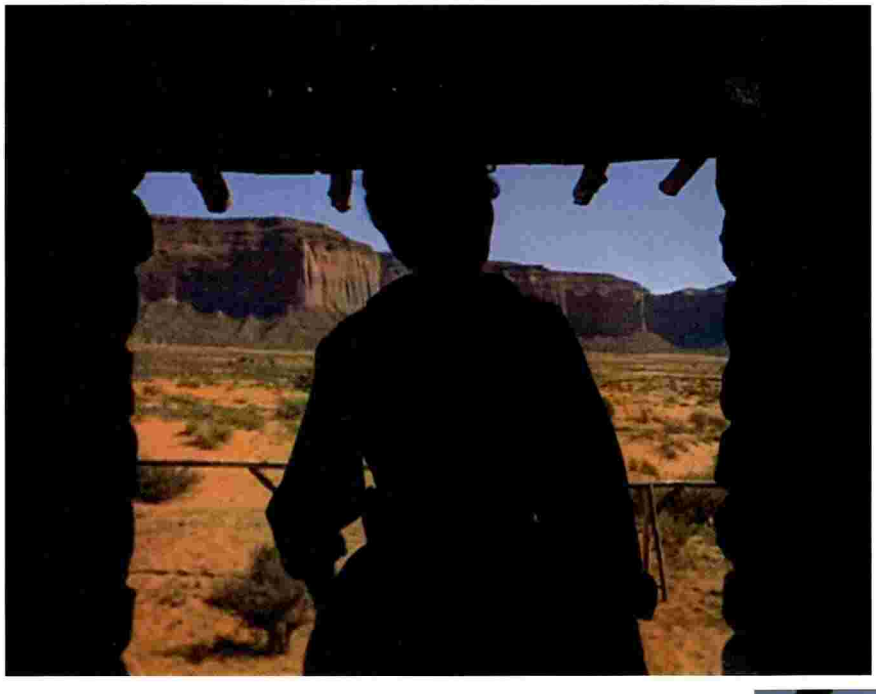
JAMES BLAKE
DAN DEACON
TRUST
REPTILE YOUTH
POPNONAME

spex
intro
DE BUG

electronic beats

BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN:

THE SEARCHERS



TEXT: Gerhard Midding
BILDER: Warner Home Video

Für einen Augenblick ist die Leinwand schwarz. Dann wird eine Tür geöffnet und gibt den Blick auf eine Landschaft frei, die karg ist, aber doch das Versprechen auf Fruchtbarkeit ausgibt. Ein einsamer Reiter bahnt sich seinen Weg: in der bangen Hoffnung, aus einem langen Exil endlich heimkehren zu können.

So beginnt *The Searchers* von John Ford (deutscher Titel *Der schwarze Falke*). Der irischstämmige Regisseur liebte den amerikanischen Kontinent mit geradezu körperlicher Inbrunst: die Erde, die Steine, den Staub, den weiten Himmel. Diese Liebe war zwiegespalten, denn sie galt der unberührten Wildnis ebenso wie dem Prozess ihrer Verwandlung, dem heroischen Akt der Besiedelung. Kein anderer Regisseur hat die Schnittstelle zwischen Zivilisation und Natur derart lyrisch vermessen: Ford filmte den Westen, als sei der Garten Eden nicht verloren, sondern würde gerade erst erschaffen.

Die Vorlage zum Film, der gleichnamige Roman von Alan Le Mays, knüpft an die lange US-Tradition der Lebenserinnerungen von Frauen an, die von Indianern verschleppt und gefangen gehalten wurden. Sie beruht auf einer wahren Begebenheit. 1836 wurde die neunjährige Cynthia Ann Parker von Comanchen entführt. Ihr Onkel James, ein Texas Ranger, suchte sie acht Jahre lang vergeblich; ihr Sohn Quanah Parker wurde ein mächtiger Häuptling. Die Handlung des Films setzt drei Jahre nach Ende des Bürgerkriegs ein. Ethan Edwards (John Wayne) hat auf der Seite der Südstaaten gekämpft, deren Kapitulation jedoch nicht akzeptiert. Er ist ein Gesetzloser, als er seinen Bruder Aaron und dessen Familie besucht. Mit seiner Schwägerin Martha verbindet ihn eine gegenseitige, uneingestandene Liebe. Während Ethan sich einer Strafaktion gegen marodierende Comanchen anschließt, wird die Farm überfallen. Als Einzige überlebt seine Nichte Debbie (Natalie Wood), die von Indianern entführt wird. Gemeinsam mit Martin (Jeffrey Hunter), dem Ziehsohn der Familie, macht sich Ethan auf die Suche nach seiner letzten Blutsverwandten. Erst nach vielen Jahren wird er sie zurückbringen, aber selbst ein Ausgestoßener bleiben. In der letzten Einstellung schließt sich die Tür hinter ihm wieder, die Leinwand wird schwarz.

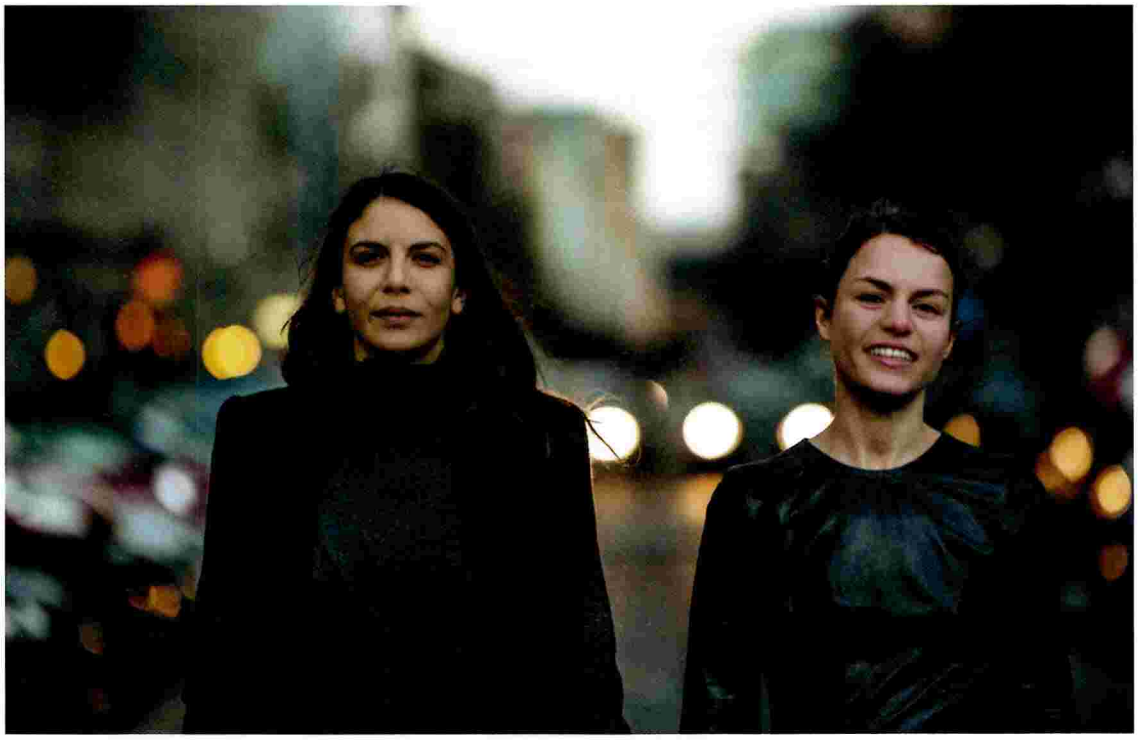
Bei seinem Start 1956 war dem Film beachtlicher, aber nicht überragender Erfolg beschert. Seither hat sich *The Searchers* jedoch zu einem Schlüsselwerk der Filmgeschichte entwickelt: Ethans Zerrissenheit zwischen dem Traum von Familie und Gemeinschaft und einem unerlösten Nomadentum rührt an fundamentale Mythen Amerikas. Für das Selbstverständnis von New Hollywood war *The Searchers* ein zentraler Film; die Tragödie der Zugehörigkeit mag eine tröstliche Projektionsfläche für menschenscheue Filmstudenten gewesen sein. *Taxi Driver*, *Star Wars*, *Hardcore* und *Apocalypse Now* wären ohne John Fords Film undenkbar. Sein Einfluss reicht weit darüber hinaus. John Boormans *The Emerald Forest* und Ron Howards *The Missing* folgen seinem Vorbild, Wim Wenders' *Der Stand der Dinge* handelt vom Scheitern der Dreharbeiten zu einem Science-Fiction-Remake des Stoffes. Noch in *Zero Dark Thirty* ist aktuell ein fernes Echo des Mythos zu vernehmen. In den vergangenen Jahren zitieren so unterschiedliche Filme wie *Batman Begins*, *Kill Bill*, *Punch-Drunk Love* und *Brokeback Mountain* die erste Einstellung.

Der bis heute ungebrochene Einfluss ist der Ambivalenz, die Fords Vision im Laufe der Zeit gewann, zu verdanken. Als *The Searchers* anlief, wurde Ethan noch als konventioneller Westernheld wahrgenommen. Ein Jahrzehnt später war er bereits lesbar als Gleichnis auf den Vietnamkrieg. Es waren insbesondere europäische Kritiker wie die späteren Regisseure Lindsay Anderson und Jean-Luc Godard (den Ethan zugleich an Odysseus und seinen Sohn Telemachos erinnerte), die den Blick schärften für die Widerhaken, die Ford ins Fleisch der Konventionen schlug. Er unterzieht seine eigene Erzählperspektive und das Leinwandimage John Waynes einer strengen Revision, hinterfragt die Legitimation eines Helden, der im Namen der Gemeinschaft handelt, dessen Handeln ihn aber für immer von ihr ausschließt. Ethans Rassismus lotet er mit ungekannter Konsequenz aus. In seinen Augen ist die entführte Debbie durch das Leben unter Comanchen unrein geworden. Heute würden wir das Ziel, das er wie besessen verfolgt, Ehrenmord nennen. Dass er ihn dann doch nicht begehen kann, verweist auf die unterschätzte Gabe seines Darstellers, Widersprüche in sich auszutragen. Für den Kritiker J. Hoberman nimmt Ethan Edwards alle Sünden Amerikas auf sich, Gewalt, Grausamkeit und Intoleranz. Insofern darf man dankbar sein, dass sich am Ende die Tür hinter ihm schließt. /

Ford filmte den Westen, als sei der Garten Eden nicht verloren, sondern würde gerade erst erschaffen.

THE SEARCHERS
USA 1956
REGIE: JOHN FORD
MIT JOHN WAYNE, JEFFREY HUNTER, VERA MILES, WARD BOND, NATALIE WOOD U. A.

Cowboy und Prinzessin



Derya Issever (l.) und Cimen Bachri im Winter 2013 in Berlin

ISSEVER BAHRI

Die Berliner Designerinnen Derya Issever und Cimen Bachri haben mit ihrem Modelabel einen Blitzstart hingelegt: Issever Bahri existiert seit gerade einmal drei Jahren, und gleich mit der ersten Kollektion gewannen sie den Young Designers Award der Modemesse Premium. Heute werden ihre Kollektionen in Paris, Hongkong und Istanbul verkauft. Als Atelier dient den Anfang-30-Jährigen eine Ein-Zimmer-Wohnung in Kreuzberg, vollgestellt mit Arbeitstischen und Kleiderstangen, die Wände tapeziert mit Bildmaterial zur aktuellen Kollektion.

TEXT: Anne Waak FOTOS: Özgür Albayrak

Die allermeisten Designer behaupten, schon als Kind ihre Puppen eingekleidet zu haben. Sie auch?
Derya Issever: So blöd es klingt, ich habe tatsächlich Klamotten für meine Barbies gemacht, aber auch immer viele Kleider gemalt. Doch es war nicht so, dass ich als Kind gesagt habe: Ich werde mal Modedesignerin. Ich wusste gar nicht, dass es so was gibt.
Cimen Bachri: Meine Oma war Schneiderin, meine Mutter hat auch eine handwerkliche Ausbildung. Mir war also klar, dass es Menschen gibt, die Kleidung machen, und ich habe schon früh mit Stoffresten gebastelt. Meine Oma hat mir ständig Kleidchen mit Rüschen und Schleifchen genäht, und ich habe jeden Tag genau überlegt, was ich für den Kindergarten anziehen soll.
DI: Ich habe über viele Jahre Westernstiefel getragen. Und zwar jedes Paar so lange, bis ich herausgewachsen war – und manchmal noch länger. Cimen war die Prinzessin, ich der Cowboy.

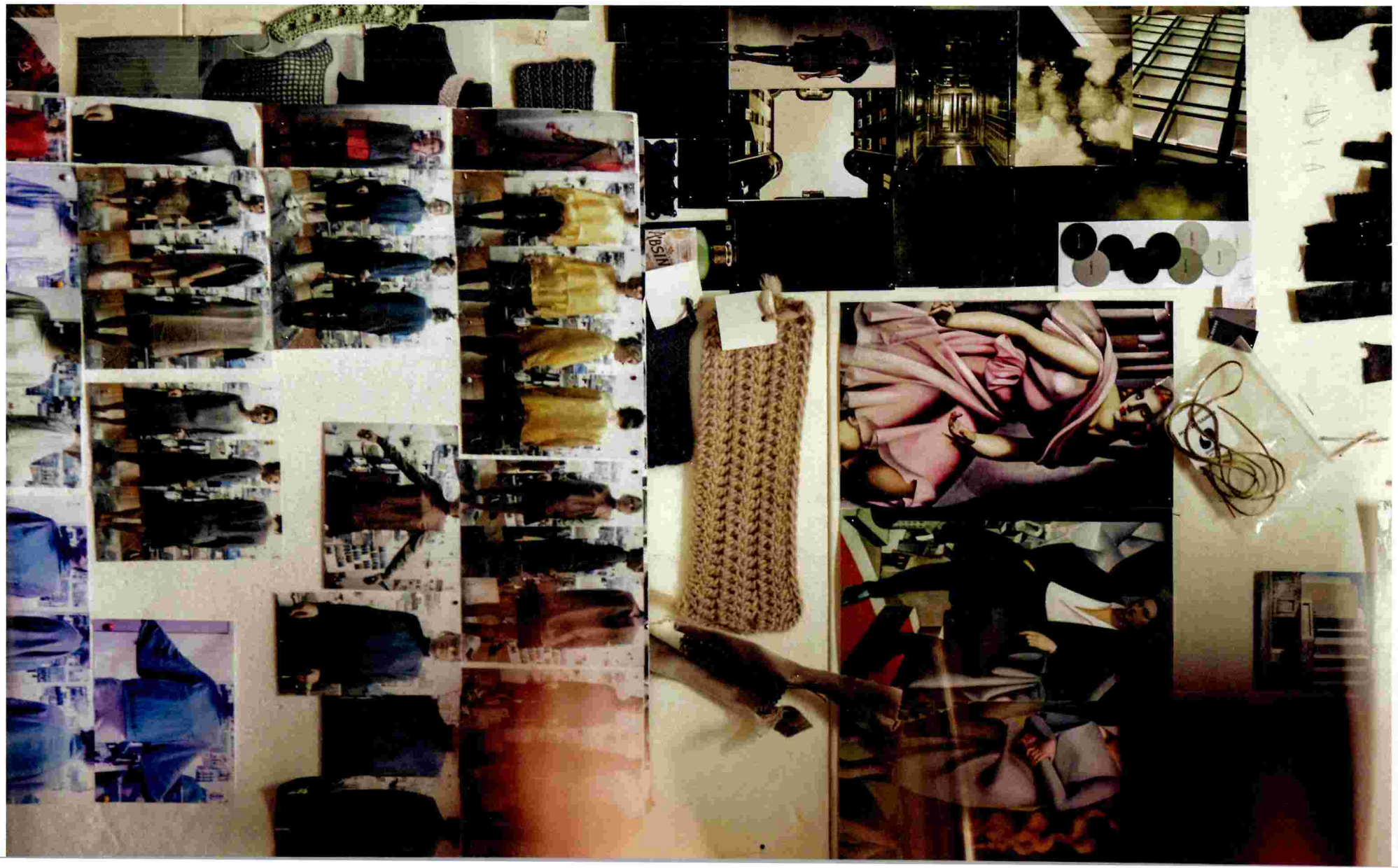
Wenn dieses Interview erscheint, werden Sie sich gerade zwischen zwei Berliner Fashion Weeks und damit auch zwischen den Höhepunkten des Jahres 2013 befinden.
CB: Richtig. Von Dezember an bis Mitte Januar und dann wieder im Mai sind wir praktisch rund um die Uhr hier im Studio. Die letzte Nacht vor der Show machen wir immer durch, aber das ist zu schaffen. Zur Kollektionserstellung und zur Vorbereitung der jeweiligen Fashion Week kommt der ganze organisatorische Teil, wir müssen die Produktion auf die Reihe kriegen, die Erstellung des Lookbooks, die Sales-Saison und die vielen langweiligen Sachen, wie die Rechnungsstellung und Buchhaltung. Um in Ruhe an der Kollektion arbeiten zu können, schalten wir unsere Rechner immer für eine Weile gar nicht an. Dann konzentrieren wir uns nur auf die schönen Aspekte unserer Arbeit, auf das, warum wir das alles hier machen: das Designen. Aber das macht leider nur zehn, höchstens 20 Prozent aus.
DI: Wir haben zum Glück drei Assistentinnen, die uns helfen. Was in unserem kleinen Studio wiederum Platzprobleme mit sich bringt.

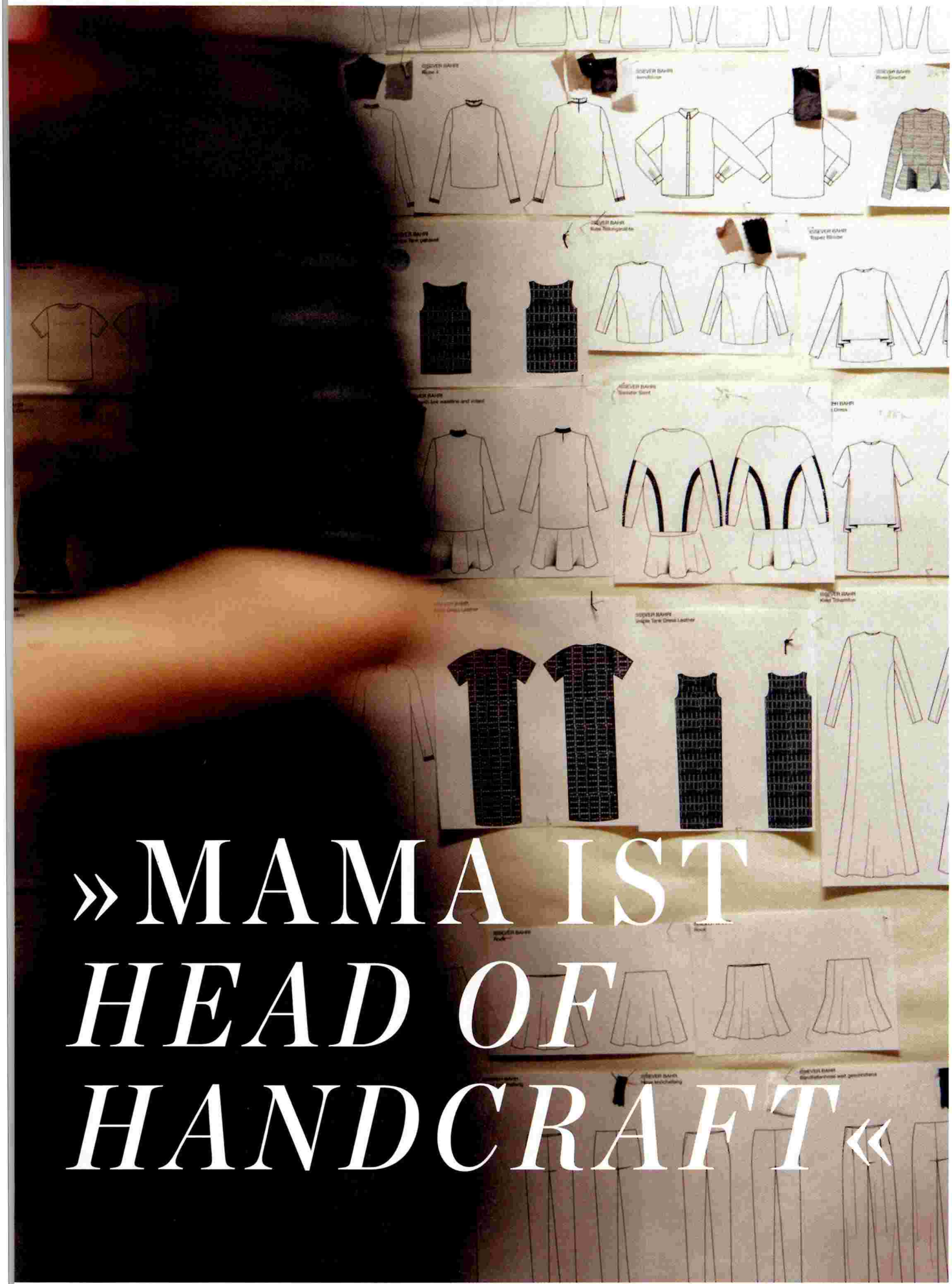
Der Kontrast zwischen den edlen Kleidern, die Sie designen, und dem Ort, an dem diese entstehen, ist allerdings auffällig.
CB: Man muss sehen, dass wir mit nichts angefangen haben. Die Rechnung für unsere erste Stoffbestellung betrug knapp 300 Euro. Ich weiß noch, dass wir sie an die Wand gepinnt und uns ängstlich gefragt haben, ob wir die würden bezahlen können. *(lacht)* Es war ganz schön naiv von uns, einfach so anzufangen. Normalerweise gründet man ein Label und verfügt über ein gewisses Kapital, mit dem man erst mal arbeiten kann. Wir haben unsere erste Kollektion nur gemacht, weil wir nach dem Studium etwas für unser Portfolio brauchten. Von da an ging alles ganz schnell: Vier Monate später haben wir sie auf der Berliner Modemesse Premium gezeigt und dort einen Preis gewonnen. Daraus resultierte eine Einladung zur Tranoï in Paris, der dortigen Modemesse. Ohne all das wären wir gar nicht auf die Idee gekommen weiterzumachen. Aber so gab es Issever Bahri auf einmal. Auf der Berlin Fashion Week hatten wir, wie auch schon im letzten Jahr, wieder eine richtige Runway-Show, während wir in der Saison davor nur eine Präsentation hatten, unsere Kollektion also in einem kleineren Raum an stehenden Models gezeigt wurde. Das ist bei anderen Labels sicher sinnvoll, aber wir sind Show-Mädchen. Wir stehen einfach auf die Energie und Aufregung, die auf und hinter dem Laufsteg herrscht. Der organisatorische Aufwand ist enorm, und auch die Kollektion muss größer sein. Aber es macht so viel mehr Spaß.

Wie kommt man als junges Label eigentlich zu einer Show bei der Fashion Week?
CB: Zwei unserer bisher drei Slots wurden vom Berliner Senat gefördert. Die werden ausgeschrieben und man kann sich bewerben. Hat man als Label keine Förderung, zahlt man eine fünfstellige Summe – abhängig davon, an welchem Tag und zu welcher Uhrzeit die Show stattfindet. Im vergangenen Sommer mussten wir unsere Präsenz bei der Fashion Week selbst finanzieren, eine Präsentation ist da natürlich günstiger.

Während der Pariser Modewoche Anfang März haben Sie Ihre Kollektion zusammen mit zwei Dutzend anderen Designern auch im dortigen »Berlin Showroom« gezeigt.
CB: Das lief gerade zum ersten Mal, finanziert von der EU und dem Land Berlin, als Teil eines Förderprogramms mit dem Namen »Neue Märkte erschließen«. Es ist gut, dass jetzt mal angefangen wird, eine Präsenz junger deutscher Designer in Paris aufzubauen und damit das zu schaffen, was der »London Showroom« der britischen Designer schon länger ist: eine Marke.

Hien Le, Vladimir Karaleev, Perret Schaad und Sie – viele der derzeit aufstrebenden Berliner Designer verfügen über das, was man »Migrationshintergrund« nennt. Obwohl: Eine Hälfte des Duos Perret Schaad ist Französin, und für Westeuropäer gilt der Begriff im Allgemeinen nicht.





»MAMA IST *HEAD OF HANDCRAFT«*

DI: Wir sind echte Berliner Türken. *(lacht)* Wir sind in Reinickendorf und Wilmersdorf geboren, nachdem unsere Eltern beziehungsweise Großeltern als Gastarbeiter nach Deutschland gekommen waren.

Haben Sie eine Erklärung dafür, warum ausgerechnet in der Mode überdurchschnittlich viele, sagen wir: Zugewanderte erfolgreich sind?
CB: Wahrscheinlich liegt das daran, dass ihr Sicherheitsdenken weniger ausgeprägt ist.
DI: Ja, das wäre auch meine These. Man muss relativ sorglos an eine Labelgründung herangehen, es einfach machen. Viele Migranten der zweiten Generation sind selbstständig, haben Läden oder kleine Unternehmen. Die Sicherheit, einen festen Job zu haben, kennen und brauchen viele nicht. Und so wachsen auch ihre Kinder ohne dieses Bedürfnis auf. Die »Ausländerkinder« unter unseren Kommilitonen haben eigene Labels, die meisten anderen sind heute bei Großunternehmen wie Escada oder Esprit angestellt. Ich würde untergehen in so einem Apparat, in dem ich ausschließlich für das Entwerfen von Hosen zuständig wäre. Nur für Hosen! Den ganzen Tag!

Sie, Frau Isserver, haben als Assistentin bei dem 2010 verstorbenen Alexander McQueen gearbeitet, dessen Label trotz seiner Größe immer als kreatives Experimentierfeld galt.
DI: Ja, das war cool. Und sehr anstrengend. Man arbeitete nonstop bei ihm, oft bis nach Mitternacht. Aber ich musste auch sehr viel Kaffee kochen. Ich habe Lee zu einer Zeit erlebt, als er gerade versuchte, sein Drogenproblem zu lösen. Er war selten da und wenn, dann war er sehr schüchtern und zurückhaltend. Er mochte es nicht, wenn viele Menschen um ihn herum waren. Ich war im sogenannten *Embroidery*-Department und habe mich dort viel um die Handarbeiten gekümmert. Von ihm habe ich gelernt, über Materialproben an Entwürfe heranzugehen. So machen wir es heute bei Issever Bahri auch. Und ich habe gelernt, dass sich der Designprozess auch bei einem so großen und renommierten Label nicht von dem bei einem kleinen Laden wie unserem unterscheidet.

Noch mal zurück zu Ihren Wurzeln, die ja für Ihre Arbeit eine große Rolle spielen. In der Vergangenheit nannten Sie als Einflüsse die Muster und Ornamente in der osmanischen Kunst, die gut gekleideten türkischen Gastarbeiter mit ihren hochgeschlossenen Kragen, Westen und weit geschnittenen Jacketts oder die eilig hochgezogenen Häuser in Istanbul. Für die aktuelle Herbst/Winter-Kollektion ließen Sie sich durch das vergessene Jugendstil-Erbe der Stadt inspirieren.
DI: Als wir das letzte Mal in Istanbul waren, sind uns diese Gebäude aufgefallen, die dort eigentlich überhaupt nicht hinpassen. Die meisten befinden sich im Viertel Beyoğlu, das früher Pera hieß und in dem vor allem Botschafter und Händler wohnten. Wir haben dann recherchiert und herausgefunden, dass es gleichzeitig wie in Europa eine fast unbekannte türkische Jugendstil-Bewegung gab.

Wie spiegelt sich diese Architektur in ihren Entwürfen?
DI: Hauptsächlich in unseren Häkelarbeiten. Vielmehr als noch in der letzten Winterkollektion, haben wir dieses Mal komplett gehäkelte Pullover und Strickjacken. Im Jugendstil spielen neben organischen auch grafische Elemente eine große Rolle. Wir arbeiten viel mit viereckigen Formen und flächigen Überlagerungen.
CB: So werden die Strukturen buchstäblich erhaben, sie wachsen in den Raum hinein. Dies ist unsere sechste Kollektion und wir werden von Mal zu Mal besser darin, neue Formen der Verarbeitung zu finden. Wie man Stoffe und Gehäkeltes verbinden kann, beispielsweise.

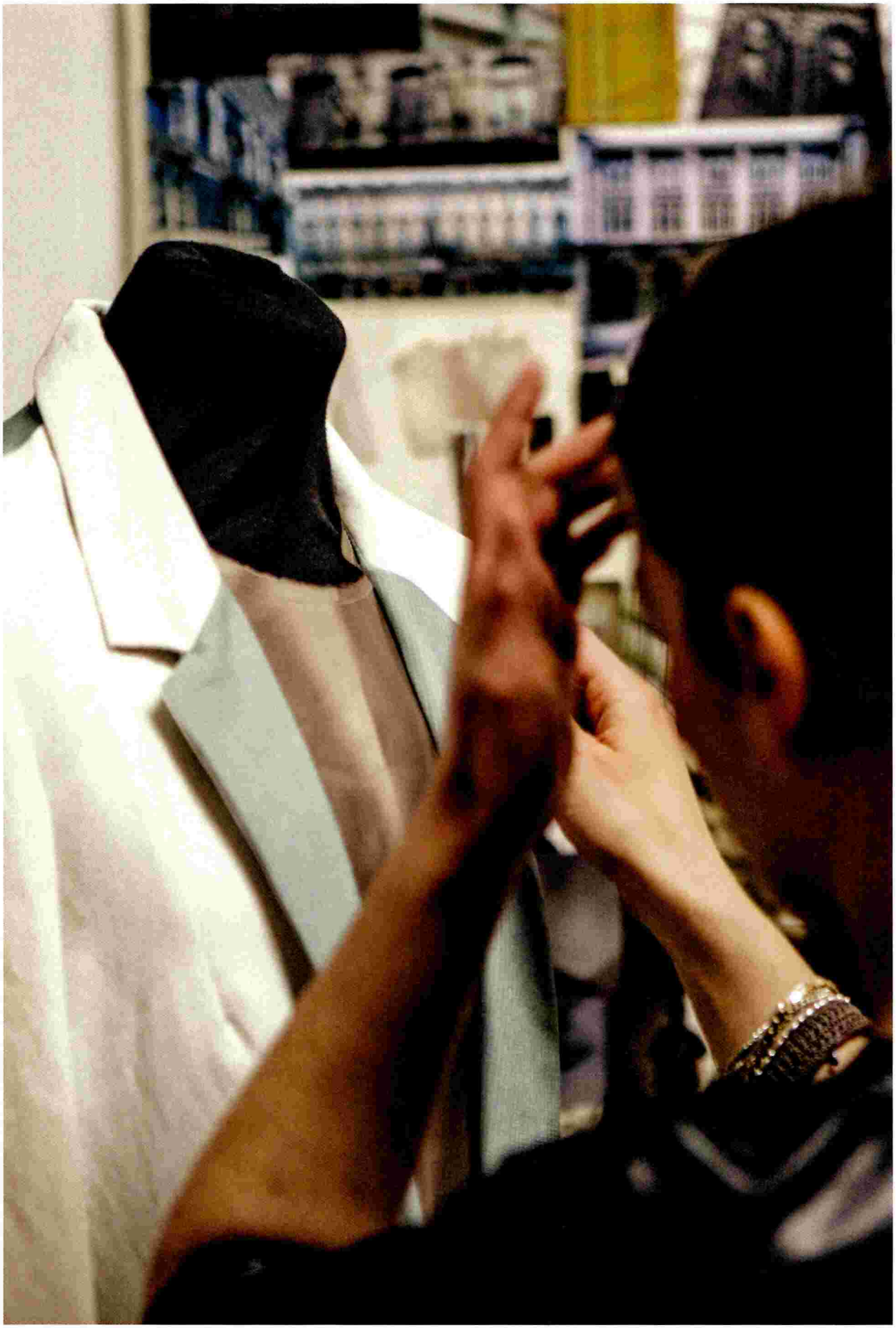
Frau Bachri, für die traditionellen Häkelarbeiten, die ein festes Element Ihrer Designs sind, ist Ihre Mutter Semra verantwortlich.
CB: Ja, wir entwickeln ganz viel mit ihr zusammen. Sie berät uns dahingehend, wie man unsere Entwürfe realisieren könnte. Wenn wir beispielsweise auf die Idee kommen, für unsere Häkelarbeiten, der türkische Begriff ist *tığ örgüsü*, Lederschnüre zu benutzen. Sie und ihre Freundinnen setzen das dann um. Mama ist *head of handcraft (lacht)*
DI: Cimens Mutter ist auch superschnell. Die häkelt, ohne hinzugucken. Wir können das alles auch, brauchen aber dafür fünfmal länger.

Wo lassen Sie Ihre Kollektionen nähen?
CB: Die letzte haben wir nicht mehr hier in Berlin, sondern in Bulgarien produzieren lassen. Das ist sicherlich günstiger, aber auch die Qualität war viel höher. Die sind dort, was Näherinnen und auch Maschinen angeht, eindeutig besser ausgestattet. Das gibt es in Deutschland leider gar nicht mehr. Wir arbeiten hier mit zwei, drei sehr guten Schneiderinnen zusammen und einem kleinen Nähbetrieb, der unsere Muster anfertigt. Aber die Stückzahl, die wir mittlerweile produzieren lassen, liegt bei ungefähr 100 Teilen. Das übersteigt deren Kapazität.

Freut es Sie besonders, dass Issever Bahri mittlerweile auch in Istanbul erhältlich ist?
DI: Ja, dabei würden wir dort gern noch viel präsenter sein. Aber in der Türkei ist es als relativ unbekanntes Label noch viel schwieriger, gekauft zu werden, als hier. Die potenziellen Käuferinnen sind sehr markenfixiert. Gleichzeitig ist Mode dort einfach wichtig. Anders als in Deutschland spielt sie eine gesellschaftliche Rolle, und zwar in jeder sozialen Schicht. Davon abgesehen würden wir natürlich generell gern mehr verkaufen. Bislang stecken wir alles Geld, das wir verdienen, wieder ins Label. Ich arbeite nebenbei als Stylistin für Werbekampagnen und konzipiere und organisiere Modenschauen für Michalsky und Boss.

Und Sie, Frau Bachri?
CB: Ich habe ein Kind. Mein Sohn ist jetzt ein Jahr alt. Aber eigentlich müsste ich nebenbei auch arbeiten.

Wie lange kann man ein Unternehmen unter diesen Umständen aufrechterhalten?
DI: Wenn wir wirtschaftlich gesehen in zwei oder drei Jahren immer noch am selben Punkt sind wie heute – wenn wir immer noch in diesem Atelier sitzen –, dann ist es nur ein teures Hobby. Dann hören wir auf. /



Inspiriert vom Jugendstil-Erbe Istanbuls: die aktuelle Issever-Bahri-Kollektion

ALBUM DER AUSGABE
Dean Blunt
The Redeemer

DEAN BLUNT
THE REDEEMER
WORLD MUSIC / HIPPOS IN TANKS

Über *Black Is Beautiful* hieß es, es sei so wahnsinnig gut, weil es weder gut noch schlecht, sondern einfach »jetzt« sei. *The Redeemer* ist noch weiter.

TEXT: Sonja Eismann

Ah, der Erlöser. Gerade jetzt, nachdem der Papst mit den schwärzesten Augenschatten der Katholizismusgeschichte eingepackt hat, packt die eine Hälfte von Hype Williams mit einem Soloalbum aus. Letztes Jahr, nach dem gefeierten Album *Black Is Beautiful* mit Partnerin Inga Copeland, erschien zuerst das Mixtape *The Narcissist II* auf Platte, nun also *The Redeemer*. Erst Eitelkeit, dann Erlösung. Große Positionen. Was kümmert es Dean Blunt? Wer ist überhaupt Dean Blunt? In Wirklichkeit sei das gar nicht sein Name, heißt es.

Das erste im Internet anzuhörende Stück dieses Albums sollte »Papi« heißen, was sich gut machte zu den devot zusammengefalteten Händen auf dem Plattencover und wie ein Abschiedswinker zum scheidenden Papi aller Katholiken wirkte. »You bring out the best in me«, singt der mysteriöse Londoner da in herzzerreißendem Bill-Callahan-Bass über von Sehnsüchten weichgespültem Easy Listening. Nun nennt sich aber dieses Stück auf dem fertigen Album plötzlich »Predator«, hat sich also in ein Raubtier verwandelt, und das erinnert wiederum an die Geschichte des Kindes, das bei Äsop aus Langeweile den Wolf herbeilog und dem dann niemand glaubte, als der Wolf, blutrünstig, tatsächlich angehechelt kam und alles zermampfte. Für den englischen *Guardian* ist der evasive Musiker und Sänger ein solches Kind, das schon zu oft »Hilfe, Wolf!« gerufen hat: Was solle man denn noch glauben, wenn Blunt und Copeland (die anscheinend lieber gar nicht redet, aber auf *The Redeemer* wieder als Sängerin gastvertreten ist) behaupten, sie hätten Musik auf in Äpfeln versenkten USB-Sticks auf dem Markt in Brixton verkauft, ausgestopfte Waschbären beim Tierpräparator geklaut, sich beim Arsenal-London-Frauenteam beworben (Copeland) oder als Preisboxer im East End vermöbeln lassen (Blunt)?

Aber halt, Dean Blunt ist lieber selbst der Wolf, der über den »Demon«, die »Walls Of Jericho« oder darüber, dass »All Dogs Go To Heaven« sinniert, in abenteuerlichen Arrangements zwischen klassischen folksy Akustikgitarren oder Klavier-Songwriting und Anrufbeantworter-Sound-Collagen. Und was schert es den Wolf überhaupt, der bereits mit Copeland auf Hype-Williams-Pressefotos im Hintergrund des berüchtigten Blair-Gallagher-Meetings 1997 aufgetaucht ist, was von einem schwarzen Sound-Intellektuellen, der auf Hyperdub oder Hippos In Tanks veröffentlicht und sich unter anderem den Namen eines berühmten Rap-Videofilmers angeeignet hat, musikalisch erwartet wird? Da kann *Capitalist-Realism*-Autor Mark Fisher sich – zu Recht – noch so verzweifelt die Haare darüber raufen, dass nach der sonischen Revolution, die Jungle in den 1990ern war, britische Musik auf einmal Britpop, ja, Oasis war und blieb – Dean Blunt hasst HipHop und liebt *(What's The Story) Morning Glory?*, täglich.

Doch vom tighten Rock-Pop-Format ist der nicht zu fassende Fabulator mit den 19 zwischen Skizze, Song und Interlude changierenden Kompositionen auf *The Redeemer* weit entfernt. Da rauscht das Meer, Möwen schreien, eine Kirchturmuhr schlägt, Geschirr wird zerdeppert, Feuerzeuge geflickt, Hupen gehupt. Und dann immer wieder cineastisch-elegische Streicher, disharmonische Gitarren, »kindische« Instrumente. Und auch immer wieder melancholische bis düstere Settings aus Romantik, dazu Blunts dunkel schwingende Stimme, die von Liebe und/oder ihrem Ende singt. Während der *Narcissist II* noch eine Hymne an ein unspezifisches, idealisiertes »Girl« war, ist der *Redeemer* nun um einiges spezifischer, plastischer, ohne mit offensichtlichen Narrationssträngen zu langweilen: Im Track »Demon« croont Blunt subtil über Spannung aufbauenden, nach vorne drängenden Beats, Streichern und klirrenden Gläsern, um dann von einer roboterhaft kühlen und dabei überaus sympathischen Frauenstimme korrigiert zu werden: »What you did was wrong.« In Stücken wie »Flaxen« oder »Y3« ist mit der irgendwie retro-romantischen, filmisch verträumten Instrumentierung und den wie aus dem Off kommenden Stimmfetzen und Chören, die an singende Sägen erinnern, der hauntologische Charakter von Erinnerung als Traum und Albtraum dauerpräsent und macht dadurch den weder stilistisch noch chronologisch fassbaren, famosen Vibe dieser Platte aus.

Über *Black Is Beautiful* hieß es, es sei so wahnsinnig gut, weil es weder gut noch schlecht, sondern einfach »jetzt« sei. *The Redeemer* ist noch weiter. Und damit wohl auch schwerer zu konsumieren, weil es sich weder an Songkonventionen hält (ohne sie jedoch abzulehnen), noch jegliche Art von Fragen der Zeitlichkeit mehr beantworten muss. Erlösung *ist* einfach.

Dean Blunt hasst HipHop und liebt *(What's The Story) Morning Glory?*, täglich.

JOHN GRANT
PALE GREEN GHOSTS
BELLA UNION / COOPERATIVE MUSIC / UNIVERSAL
ALBUM

Mit 40 erst wurde John Grant zum Star für Connaisseure des edlen Westcoast-Sounds der 70er-Jahre. *Queen Of Denmark* hieß das Album, das die befreundete Band Midlake dem Sänger und Songschreiber aufdrängte, der zuvor zwei Jahrzehnte an Suff, Drogen, Geschlechtskrankheiten, HIV und an eine erfolglose Band verloren hatte. Es war ein Album, das in süßen 70er-Tönen, mit Witz und zarter Härte vom Abgrund sang, während akustische Gitarren schrummten und Pianos präludierten. Es war auch ein Märchen über die Gerechtigkeit: Du kannst es schaffen, das Leben ist lang und der Musikmarkt am Ende doch vernünftig.

Der Bart des Songwriters sitzt noch immer alttestamentarisch und neumodisch zugleich im Gesicht von John Grant, er komponiert nach wie vor tolle Songs. Doch die Mehrheit von ihnen tritt neuerdings in die synthetische Kälte hinaus, der Nebel der New Wave wabert um Grants hallgetränkten Bariton, Eiswürfel klirren, wenn das Echo alter Synthie-Bässe in der Disco von Wand zu Wand wandert.

Wer den Titelsong »Pale Green Ghosts« zum ersten Mal hört, muss sich festhalten: Besagter Bass grätscht bereits im mittleren Tempo in jeden Büroalltag. Erst sinkt die Temperatur auf einen Schlag, dann wird das Licht fahl, bis diese tiefe Stimme einsetzt, die hier aber an ihrer oberen Grenze kratzt und gern knapp daneben singt, bevor Bläser und Streicher in der kühlen Klanglandschaft von weit weg kurze James-Bond-Akzente herbeiwehen. Schon lange nicht mehr so geschwitzt am Tisch wegen sechs Minuten Popmusik. Wer die blassen grünen Geister sind, bleibt ungewiss: Zum einen sind es Olivenbäume, deren Blätter im Mondlicht schimmern, am Rande des Highways; zum andern führen sie direkt zu des Sängers Dämonen, wie das düstere Video zu »Pale Green Ghosts« so schön verunklärt.

Der neue Klang hat ein konkretes Hinterland. John Grant produzierte diesen Zweitling nicht wieder in Texas, wie man es nach dem Erfolg seines Debütalbums erwartet hätte. Nein, Grant ist auf seinem Leidensweg, den der in Deutschland studierte Geisteswissenschaftler sogar auf Hessisch nacherzählen kann, in Island gestrandet. Biggi Veira von Gus Gus hat dort zuerst für den Titelsong sowie für »Black Belt« ein schwarzes elektronisches Kostüm geschnitten. Offenbar hat dieses neue Kleid gleich auf mehrere von Grants Songs gepasst, etwa auf »Ernest Borgnine«. Verblüffend, wie eine Elektroskizze mit Saxofon die gefühlige Synthetik eines 80er-Jahre-TV-Krimis aufruft, der Text aber nicht weiter weg vom Selbstmitleid des Süchtigen sein könnte: Du denkst, dein Leben in der Ersten Welt sei hart? Vielleicht solltest du dir mal eine Weltkarte besorgen. Grant singt das geradezu beschwingt.

Dass er dabei von sich singt und dass der kaum verhüllte Selbsthass auch in pubertierende Poesie kippen kann, ist die Kehrseite dieser Ich-Strategie. Irgendein Spießergegner lauert immer irgendwo im Nebel, bis es heißt: »No one on this planet can tell you what to believe, people like to talk a lot and they like to deceive« – lass dir also nichts sagen, die Leute wollen dich nur täuschen! Man traut seinen Ohren nicht, dass ein Mann von solchen Talenten, solchem Witz und solcher Bildung (die er in ungewöhnlichen Versen und vielen Filmverweisen verrät) wie der 43-jährige John Grant also auf einmal Zeilen schreibt wie ein 15-Jähriger. Vollends ernüchternd die Tatsache, dass die blödesten Texte fast durchweg in den akustischen Songs zu finden sind. Aber der Rest, diese düsteren isländischen Elektronummern bester Laune, ist super.

Tobi Müller

AUTRE NE VEUT
ANXIETY
SOFTWARE / ALIVE
ALBUM

Als Autre Ne Veut 2010 mit einem kuriosen Avant-Pop-Entwurf und bisweilen schweißtreibenden Falsetteinlagen erstmals von sich reden machte, gehörte er mit seinem selbstbetitelten Debüt definitiv zu den Vorreitern der aufkommenden Welle an R'n'B umdeutenden, hauptsächlich anonym veröffentlichenden Croonern. Der in Brooklyn lebende Künstler entschied sich erst 2012, aus diesem Dunst des Mysteriums hervorzutreten, zu einem Zeitpunkt, als das Feld sozusagen schon abgegrast und der R'n'B-Anonymitäts-Buzz durch ähnlich sehnsuchtvolle Stimmen wie The Weeknd und How To Dress Well angeschwollen, aber auch wieder ein wenig abgeklungen war.

Dabei hat Arthur Ashin neben Weirdo-Pop-Perlen auch einen interessanten Lebenslauf zu bieten. Auf dem College teilte er sich mit Daniel Lopatin (alias Oneohtrix Point Never, seines Zeichens überaus ingeniöser Sound-Stapler) ein Zimmer. Statt produktiver Symbiose herrschte für Ashin jedoch die totale Blockade: Von Lopatins fließender Produktivität und dem eigenen Drang nach Perfektion und Intellektualisierung gelähmt, wandte er sich von der künstlerischen Tätigkeit ab. Nachdem er eine Zeit lang relativ erfolgreich als Jingle-Schreiber gearbeitet hatte, fand Ashin zurück zum Songwriting und befreite sich in einem beinahe therapeutischen Akt: Mit Autre Ne Veut schuf er eine exaltierte Pop-Persona, die rein äußerlich die Merkmale des neuen, empfindsamen R'n'B-Trends erfüllte, aber weit entfernt vom egozentrisch sexualisierten Entwurf von The Weeknd war.

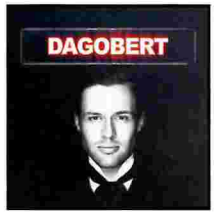
Mit dem Album *Anxiety* geht Ashins Selbsttherapie nun in die zweite Runde und erforscht alle Quellen der emotionalen Angst, seien es Bindungsängste, soziale Phobien oder Zwänge. In »Counting« durchlebt Ashin, der übrigens ein Psychologiestudium abgeschlossen hat und offen über seine chronische Depression spricht, zwischen gurgelndem Saxofon, flötenden Kinderstimmen und weichen Synthie-Akkorden eine besondere Verlustangst. »I'm counting that you'll stay«, klagt er mit bebender Kopfstimme und widersetzt sich erneut den berechenbaren Codierungen und Genre-Erwartungen – hier im Speziellen der Erwartung, nach einem romantisiert sinnlichen Szenario. Gemeint ist nämlich nicht das Girl oder der Boy, sondern seine Großmutter, deren Tod er fürchtet.

Die Lyrics bleiben oft so kryptisch wie ein Rorschachtest: Man kann alles hineinlesen, aber nichts ohne direkte Hinweise von Ashin selbst auflösen. Er liebe es eben, mit Erwartungen zu spielen und diese dann so richtig zu enttäuschen, erklärte er *Pitchfork* gegenüber vor kurzem. Dementsprechend ist »I Wanna Dance With Somebody« natürlich kein Whitney-Houston-Cover, sondern referenziert lediglich die unerfüllten Sehnsüchte des Originals. Außerdem dient es als Kontrastprogramm zum letzten und mit Abstand intensivsten Song des Albums. »World War«, die einzige Ballade auf *Anxiety*, wird in seiner Wirkung durch die vorangehende Up-Tempo-Nummer um ein Vielfaches verstärkt und gräbt sich mit elektrisierendem Sirren und dem repetitiven Mantra einer missglückten Liebe tief unter die Haut. »World War, World War, World War / Not gonna be no way you're gonna be my baby.«

Matea Prgomet

DAGOBERT
DAGOBERT
BUBACK TONTRÄGER / UNIVERSAL
ALBUM

Letztes Jahr schon hat ein Student einen sympathischen kleinen Porträtfilm über ihn gedreht. Über *Dagobert – Schnulzensänger aus den Bergen*. Es begegnet einem darin ein Mensch zwischen Unikat und Groteske, vielleicht auch ein histrionisch veranlagter Wandler zwischen den Wahrheiten. Dagobert Jäger heißt er, Schweizer ist er, spricht und singt keinen einzigen harten Konsonanten, angeblich popsozialisiert mit den Scorpions, Fan von David Hasselhoff und John Travolta, sesshaft seit kurzem in Berlin. Davor fünf Jahre allein in vollkommener Abgeschiedenheit in den Bergen Graubündens, davor Penner im Proberaum einer befreundeten Band, davor depressive Kindheit. So.



Ob wahr oder nicht: schnurz. Denn jetzt macht der Typ Musik. Schlagermusik, sagt er selbst. Ausschließlich Liebeslieder, alles andere als schwer festzustellen. Manche mit Humpta-Beats, manche als langsame Walzer, viele als Balladen von Münchner-Freiheit'scher Üppigkeit, fast alle mit Streicherflächen, Chören und auf retro lackierten Synthie-Sounds. Musik wie dunkelblauer Pannesamt mit Partyhütchen. Aber bevor man vorschnell Alexander Marcus herbeizitiert, alles als Eintagsfliegenwitz wegverstaut oder das blöde ironische Zeitalter mit all seinen Reingelegt!-Fallen wieder heraufziehen sieht, höre man genauer hin.

Denn Dagobert kann Lieder schreiben. Und wie. Fantastisch. Und er kann Texte dichten, die, obwohl ohne Ausnahme Beschwörungen der allerabgetakeltsten heteronormativen Standardfantasien (aus dem einsam Sehnenden zum zweisam Vereinten werden, gemeinsam Kinder haben, gemeinsam alt werden), eine merkwürdig widerborstige Eigenständigkeit haben. Eine Schönheit, die weder mit neobourgeoiser Neoklassik noch mit amüsiert-schmockiger Süffisanz zu tun hat, sondern mit der Ehrlichkeit, mit der dieser Sänger Zeilen singt wie: »Du bist viel zu schön um auszusterben – ich will ein Kind von dir.« Was Dagobert hier macht, ist eine neue Variante der mittelalterlichen Minne. Der beste Beweis für das von ihm induzierte Liebesleidhörglück ist »Morgens um halb vier«, aber auch »Bild«, »In unserem Garten«, »Raumpilot« und »Hochzeit« gehen vom Ohr direkt ins Herz.

Schade, dass Produzent Markus Ganter (Sizarr) oft derart ins Material hineingewerkelt hat, dass die manchmal allzu mallorcahafte Inszenierung der Rhythmusgruppe, die oft zu sehr auf Retro-Sound-Gimmicks

setzende Instrumentierung und die Bombast ertrotzenden Hyper-Reverbs aus lauter Angst vor der Einfachheit der Dagobert'schen Aussage und Wirkung (von Herzen fürs Herz ins Herz) falsche Alles-nicht-ernst-gemeint-Hinweise geben. Das hätte Dagoberts ernsthaft guter Kitsch nicht nötig gehabt.

Kirsten Riesselmann

KLAUS DINGER & JAPANDORF
JAPANDORF
GRÖNLAND / ROUGH TRADE
ALBUM

»Immer Immer Immer Immermannstraße.« So setzt dieses Album ein und vereint damit nicht nur gleich alle Parameter, die *Japandorf* ausmacht, sondern öffnet auch einen rauschhaften Resonanzraum für all das, was Klaus Dinger war, ist und für *immer* sein wird.

Die Düsseldorfer Immermannstraße: keine Schönheit, sichtlich ohne stadtplanerischen Elan hochgezogene Nachkriegsfunktionalität, aber ab Mitte der 1960er-Jahre beseelt durch den Zuzug japanischer Kaufleute. Meist nur temporär, doch über die Jahre entstand hier der Business-Hub für das japanische Europageschäft, die Immermannstraße wurde mit Kaufhaus, Buchladen, Bank, Hotel, Restaurationen, Repräsentanz- und Verwaltungseinrichtungen zu einem winzigen Fenster aus/nach Tokio; bald ergänzt durch eine Wohnanlage auf der »anderen« Rheinseite mit Schule, Garten und Tempel. Und wieder etwas später zogen Kunstakademie und die Musikhochschule immer mehr japanische Studenten an. Das Dorf am Rhein exspirierte internationales Flair.

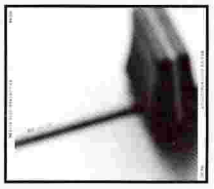
»Immer Immer Immer Immermannstraße«, skandieren Masaki Nakao und Miki Yui. Die Musik ist Klaus Dinger pur, »Hallogallo«, »Hero«, aber mit einem fröhlichen Twist, bei dem der stakkatoartige Nichtgesang-Gesang und die knatternde Gitarre überraschend eine Linie von den B-52's zurück zu Neu! ziehen. Der Song atmet in seiner swingend treibenden Leichtigkeit eine unpathetische Aufbruchstimmung. Klaus Dinger hatte mit den vier japanischen Künstlern und Musikern Masaki Nakao, Kazu Onouchi, Satoshi Okamoto und Miki Yui endlich die perfekte Band beisammen – nach den aus unterschiedlichsten Gründen nur temporär gelungenen Unternehmungen Die Engel des Herrn oder La! Neu? (woran auch ich beteiligt war) oder der nicht zustande gekommenen Reaktivierung von Neu! (zu der Michael Rother nicht bereit war). Dinger selbst sah Japandorf als Fortsetzung seiner kommerziell äußerst erfolgreichen Band La Düsseldorf.

Japandorf nun ist das finale Album einer Trilogie (die ersten beiden Teile sind bisher unveröffentlicht). Es sind die letzten Aufnahmen von Dinger, er verstarb blödsinnigerweise während der Produktion dieses Albums. Die Grundstimmung auf *Japandorf* ist euphorisch, nach vorne gehende Beats (natürlich), freundliche Field Recordings, Dur-Harmonien, Powerchords – Protopunk/Metal und Titel und Texte, die, alternierend auf Düsseldorf und Japan verweisend, entweder Cinéma vérité und/oder völlig dada sind und zum Beispiel vom Geheimnis der Udon-Suppe und japanischen Reis-Crackern erzählen oder – als kulturellem Düsseldorfer Pendant –, ähem: vom »Karnival« (der einzige grenzwertige Moment des Albums).

Werke VIII

Willkürlich und anlassfrei zusammengestellt von Diedrich Diederichsen

1



2

3

4

Luc Ferrari hat ansatzweise schon in den 1960er-Jahren, später dann noch entschlossener und entwickelter die Musique concrète mit dem Tagebuch verschmolzen und so ein neues Genre geschaffen, das man »Field Recordings des eigenen Lebens« nennen könnte. YANNIS KYRIAKIDES[1] ist nicht der Einzige, der diese individuelle Spurensuche aus der rein gegenwartsorientierten Selbstbeschreibung herausgeholt und auf rekonstruktive Operationen an der eigenen Biografie und ihrem Verhältnis zur allgemeinen Geschichte ausgeweitet hat. Im Sound-Piece »Varosha (Disco Debris) [Explicit]« auf seiner neuen, sehr liebevoll edierten CD *Resorts & Ruins* (Unsounds) erinnert er sich an die türkische Besetzung Nordzyperns aus der Perspektive eines direkt an der künftigen Grenze mit seinen Eltern urlaubenden Kindes: Türkische Popmusik der 70er tritt als ebenso leichtfüßiges wie melancholisches Speichermaterial für ambivalente Erinnerungen an den komischen Urlaubstag auf, den der Fünfjährige während der Invasion im Hotelkeller mit Malen verbringen musste, und mischt sich mit Eindrücken von den leerstehenden Ressorts im heutigen Grenzgebiet.

Das Klangpanorama, das mit Stücken fertiger Musik keinen neuen musikalischen Eindruck, keine neue fertige Musik-Image-Syntax schaffen, sondern dem fragmentiert verwirrten Erinnerungsgemisch gerecht werden will, erinnert mich wiederum an »Contrapunto«, ein Stück des mexikanischen Komponisten MARIO LAVISTA[2] aus dem Jahr 1972, das ich vor ein paar Monaten auf der schon etwas älteren, extrem informativen Dreifach-CD *México Electroacústico 1960-2007* (Iradia) gefunden habe. Lavista erzählt einerseits von seiner akustischen Gegenwart, ebenso fast tagebuchartig wie Ferrari, aber wie bei Kyriakides dominieren die schon fertigen, allgemein verfügbaren Sounds. Darunter auch bekannte und unbekannte globalwestliche Popsongs, die das mexikanische Leben nach dem Horror des Olympiagemetzels von 1968 bestimmt haben.

Da ist ein Song, den ich ganz genau kenne, aber nirgendwo hintun kann. Ein ziemlich anspruchsvoller Popsong, in dem einer über das Gefühl singt, etwas schon einmal erlebt zu haben: sich nicht zu erinnern, sondern die Gegenwart wie eine Vergangenheit schon zu kennen. Ich tippe auf The West Coast Pop Art Experimental Band, aber nein! Es sind *motherfuckin'* CROSBY, STILLS, NASH & YOUNG[3], und natürlich handelt es sich um Fitzelchen aus dem sowieso schon ziemlich verfitzelten »Déjà Vu« von David Crosby, dem selbstverständlich einschlägigen Song über das eben beschriebene Gefühl aus dem gleichnamigen zweiten Album der Band, erstmals um Neil Young erweitert. Ausgerechnet mit »Déjà Vu« (1970) ein Déjà-vu zu erleben, brachte mich dazu, vor etwa einem halben Jahr das Album nach fast 40 Jahren wieder zu hören. Meine damalige Hierarchie in der Beurteilung der vier Personen hat sich fast bestätigt: Zwar sind die besten Songs auf diesem Album von David Crosby, aber viel ist von ihm nach seiner großartigen Solo-LP nicht mehr gekommen. Neil Young, den ich damals am höchsten schätzte, hat sich, wenn auch hier nur mit der Mini-Oper »Country Girl« (würdig) und mit »Helpless« (naja) vertreten, nicht zuletzt durch die beiden felsenartigen CDs des letzten Jahres (*Americana* und *Psychedelic Pill*) als Jahrhundertfigur erwiesen. Stephen Stills hat immerhin den Song »Carry On« zu verantworten, Graham Nash die bestenfalls rührenden Verspießerungshymnen auf das Ende der Counterculture, »Our House« und »Teach Your Children«. Wäre mal interessant, detailliert bewertende Debatten über mindestens zehn Jahre alte Popmusik zu führen, dafür wäre dann wirklich die hier vor ein paar Jahren kurzzeitig eingeführte Gesprächsrezension (das »SPEX Pop Briefing«) interessant.

Ja, auch ich war 1974 in Griechenland, als die Türkei Zypern besetzte. Aber ich erinnere mich ja nicht umsonst hier an ein Erinnern von vor einem halben Jahr. Es war einer der letzten heißen Tage in Ljubljana, und ich war bei einem Computermusikfestival, als ich auf der Reise dorthin Lavista und CSN&Y hörte. In Ljubljana selbst verbrachte ich Stunden in einer Sound-Ausstellung mit ex-jugoslawischer elektronischer Musik der 1960er und 70er. Einige der beeindruckendsten Sachen stammten von IVO MALEC[4], dessen *Triola Ou Symphonie Pour Moi-même* (1978), eine Neuerfindung elektronischen Komponierens durch einen ehemaligen Praktiker, der sich zwischendurch zweifelnd abgewandt hatte, jetzt vom Mego-Sublabel Recollection GRM und remastered von Rashad Becker neu veröffentlicht wurde. In dieser fulminanten Selbstherausforderung gibt es – Achtung, sich schließender Kreis! – auch Bezüge zu Luc Ferrari, zu dessen krawalligeren elektronischen Stücken nämlich, von denen er sich aber genauso abwandte, wie Malec es tat (wenn er auch nie *so* zurückkehrte wie Malec).

Ferrari stattdessen 1969 in den Liner Notes zu *Heterozygote* (Philips / Prospective 21e Siècle, 1969) zu seiner Idee einer tagebuchartigen Musique concrète: »Bei meiner Idee handelt es sich darum, das Gebiet der konkreten Musik zu erweitern und zwar für Amateure, so wie man Ferienfotos herstellt. Zur damaligen Zeit war es eine bestimmte Vorstellung, die man heute POP nennt.«

Mich hätte auch ein Album nur mit »Sketch No. 4« glücklich gemacht, einem rollenden Punkrocker à la Biafra/DOAs »Full Metal Jackoff« mit einem Hauch Ted-Nugent-Wahn zu *Scream-Dream*-Zeiten. Aber, was Klaus zu allen Aufnahmen/Alben immer gesagt hatte, das wäre eben nur die eine Farbe. Und, klar, nichts falsch damit: Hier spannt die Band den Bogen weiter zu Sky-Records-Impressionismus (»Kittelbach Symphony«), zu einer zarten Lagerfeuerballade (»Osenbe«), bis hin zur Rockoper »Cha Cha 2008«. Schon ziemlich grandios: die letztgültige Version der hoffnungsfrohen Menschheitshymne »Cha Cha 2000«, an deren Form Klaus Dinger sich seit 1978 abarbeitete. Hier sitzt endlich alles am richtigen Platz.

Andreas Reihse

JUNIP
»LINE OF FIRE«
CITY SLANG / UNIVERSAL
VIDEO

Man muss sie mögen, diese Stimme. Auch auf dem neuen Album der schwedischen Band Junip ist es José González' weich-nasaler Gesang, der als erstes auffällt. Das liegt sicher auch daran, dass die Instrumente bei Junip immer sehr vorsichtig arrangiert sind, dass sich Akustikgitarre, Orgelklänge und analoge Synthesizer oder die Trommeln zurückhalten und erst sukzessive in sanfter Präzision zu etwas Warmem anschwellen. Die Junip-Hörerschaft kennt das von den subtilen Hits des Debütalbums *Fields*, und auch die zweite, selbstbetitelte Platte funktioniert nach diesem Schema. Erst agieren die Instrumente im Hintergrund, langsam verstärken sich Klangfarbe und Dynamik, ohne dabei pathetisch überzuquellen. Die Musik kann dabei in Psychedelik münden (»So Clear«), einen Disco-Beat aufnehmen (»Your Life, Your Call«) oder ungewohnt verzerrt rabauken (»Villain«).

So ergeben sich auf *Junip* fein knisternde Harmonien, gleichzeitig aber vor allem verlässliche Strukturen, die die Hörerin spätestens nach drei Songs fast zu behaglich in den Armen wiegen. Die Muster wiederholen sich, die Spannung der Lieder schlafft zusehends schneller ab. Da bietet es sich an, der Musik eine weitere Bedeutungsebene hinzuzufügen: Junip haben zusammen mit dem Filmemacher Mikel Cee Karlsson einen Kurzfilm konzipiert, dessen erster Teil die Single »Line Of Fire« bebildert.

Er zeigt die Geschichte eines älteren Mannes, der gefangen scheint in den Entscheidungen, die sein Leben zu dem gemacht haben, was es ist. Man fühlt sich an Michael Hanekes *Der siebente Kontinent* erinnert, ebenso wie dort zeigt das Video zu »Line Of Fire« den Rhythmus des Immergleichen: Routinen wie Zähneputzen, Kämmen, Föhnen, Kratzen, Sex, allesamt gefangen im Takt der Musik, legen die gefühllosen Mechanismen des Familienalltags offen. »What would you do if it all came back to you?«, singt González. »What would you say if you had to leave today?«

Vermutlich muss man der Band und vor allem Regisseur Karlsson dankbar sein für diese beeindruckenden, präzise komponierten Bilder und dafür, als Hörerin nicht mit der eigenen Imagination allein gelassen zu werden. Sonst könnte sich vor dem geistigen Auge etwa die Szenerie einer Gruppe begabter Straßenmusiker entfalten oder die einer Strandbar, in der sich das Rot der Abendsonne langsam auf die Wohlfühlakkorde legt, oder eine gemütliche Berghütte mit Holztäfelung und Bärenteppich … Auf jeden Fall ist »Line Of Fire« und mit ihm das ganze Album *Junip* sehr kaminfeuertauglich.

Lisa Forster

Junip »Line Of Fire« (Schweden 2013) Regie: Mikel Cee Karlsson

ÓLAFUR ARNALDS
FOR NOW I AM WINTER
MERCURY CLASSICS / UNIVERSAL
ALBUM

LUBOMYR MELNYK
COROLLARIES
ERASED TAPES / INDIGO
ALBUM

Angesichts prekärer Lebensumstände, digitaler Reizüberflutung und latenter Selbstoptimierungszwänge wächst anscheinend das Bedürfnis nach Fluchtmöglichkeiten und emotionaler Intensität. Dem kommt neben den weichzeichnerischen Klängen der Folk-Rezeption auch die Art Musik entgegen, die unter dem unglücklich gewählten Begriff Neo-Klassik subsumiert wird. Klassisches Instrumentarium flirtet mit elektronischen Sounds und Pop: eingängig und doch nicht anspruchslos, einfühlsam und trotzdem lebendig – gehobenes Feierabendprogramm für gestresste Seelen.

Ólafur Arnalds gehört zweifelsfrei zu ihren populärsten und produktivsten Vertretern. In knapp sechs Jahren brachte es der Isländer auf neun Einzelveröffentlichungen und diverse Kollaborationen. In seinem Schaffen, dessen klangliches Repertoire sich unaufhörlich erweitert hat, markiert das Album *For Now I Am Winter* nun eine Schwelle. Einerseits gibt es sich wie ein musikalisches Resümee seiner Arbeit, deren Grundzutaten – hauchzarte Streicher, gebrochene Beats und mal fragile, mal kraftvolle Klavierpassagen – Arnalds hier frei kombiniert. Andererseits übt er sich in klangvollem Breitwandpathos. Mit dem Gesang von Arnór Dan Arnarson auf vier der zwölf Songs tritt eine neue Komponente hinzu. Was sich im fragil-sinfonischen Pop des Titelstücks noch bestens miteinander verträgt, wirkt auf Albumlänge eher unentschlossen. Hin- und hergerissen zwischen dem Anspruch auf einen dichteren Gesamtsound und dem Bemühen, gleichzeitig eine intime Atmosphäre zu wahren, kann Arnalds weder an seine alten Stärken anschließen noch einen neuen, überzeugenden Stil entwickeln.

For Now I Am Winter erscheint als erstes Album von Arnalds nicht bei Erased Tapes, dem Label, das in seinem fünfjährigen Bestehen maßgeblich am Hype um die sogenannte Neo-Klassik mitwirkte. Arnalds' neue Heimat Mercury Classics wurde 2012 von Universal ins Leben gerufen, um Bildungsbürgertum und Popklientel gleichermaßen abzuholen. Die Nachfrage und das entsprechende Profitpotenzial in diesem Segment können aber auch Underdogs zugute kommen, dem Pianisten Lubomyr Melnyk zum Beispiel. Nachdem das Label Hinterzimmer vor zwei Jahren eine seiner LPs neu auflegte, erscheint nun neben einer Kollaboration mit dem Gitarristen James Blackshaw auf Important ein weiteres Album Melnyks, der zuvor jahrzehntelang im Selbstverlag veröffentlichte. »Wo wart ihr Jungs, als ich 30 war?«, lautete seine lapidare Gegenfrage auf das Angebot, für Erased Tapes eine Platte aufzunehmen.

Seit Ende der 70er-Jahre feilt der ukrainischstämmige Kanadier an dem, was er als *Continuous Music* bezeichnet: fortlaufendes, sich windendes Klavierspiel, bei dem bis zu 19 Töne pro Sekunde angeschlagen werden – eine sportliche Angelegenheit, die Pianist und Hörerschaft einiges abverlangt. Auf *Corollaries* verabschiedet sich Melnyk weitestgehend von seinen atonalen Anfängen, lässt mehr Melodik und konturierte Rhythmen zu. Label-Kollege Peter Broderick ergänzt die Klangpalette um dezente Streicher und Synthesizer-Drones, übernimmt auf einem Stück auch den Gesang.

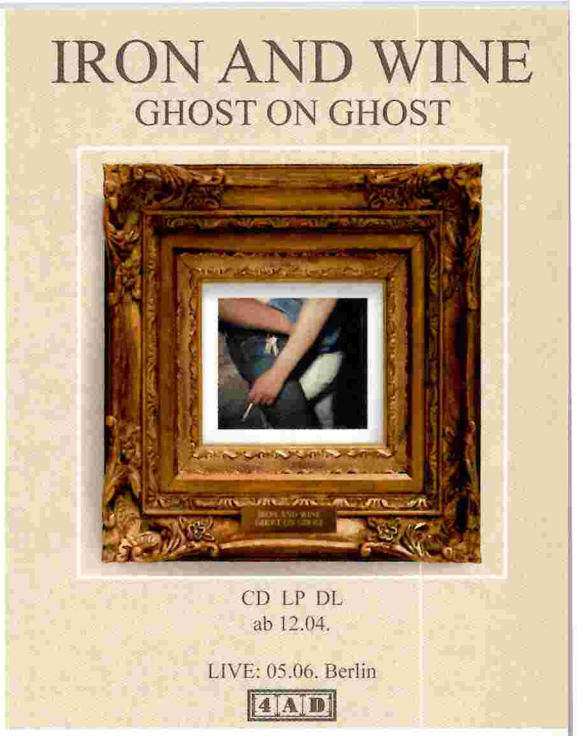
Als Kompromiss seitens Melnyks ist das nicht zu verstehen. Die sich kaskadenhaft entladende Schönheit hat keinen Deut von ihrem fordernden Charakter und ihrer Strahlkraft eingebüßt. Nach einer langen Zeit der künstlerischen Selbstkasteiung bei mäßigem Erfolg ist Melnyk damit auf dem besten Weg, die von ihm angestrebte *Continuous Music* zu perfektionieren. Dass es dafür das Phänomen Neo-Klassik brauchte – geschenkt.

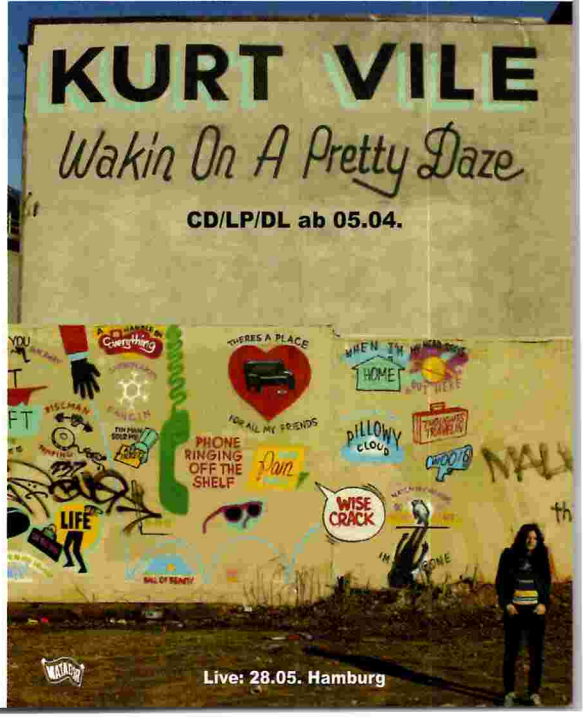
Kristoffer Cornils

JACCO GARDNER
CABINET OF CURIOSITIES
TROUBLE IN MIND / CARGO
ALBUM

»I Know Where Syd Barrett Lives«, sangen einst keck die Television Personalities. *Syd lives?* Einige Musikkritiker behaupten dieser Tage, sie hätten dessen Reinkarnation in den Niederlanden entdeckt, getarnt als ein gewisser Jacco Gardner. Tatsächlich erinnert der psychedelische Pop des 24-Jährigen in seinen düsteren Momenten an Barrett-Alben wie *The Madcap Laughs*. Weit stärker orientiert sich Gardner auf seinem Debütalbum aber am klassischen Baroque Pop von Bands wie The Left Banke, Love oder (West Coast) Consortium. In Interviews erklärt Gardner Curt Boettcher zu seinem Heros, vor allem dessen Projekte The Millennium und Sagittarius hätten ihn geprägt.

Gardner meint es ernst mit dem Barocken. Wir hören Streicher, Mellotron, Orgel, Flöten und vor allem ein Cembalo, das für eine altertümliche, mitunter bedrückende Stimmung sorgt. Baroque Pop ist Connaisseurmusik für Schwermütige und vor allem Studiomusik. Wie seine historischen Überichs legt Gardner Wert darauf, als souveränes Singer-Songwriter-Produzenten-Subjekt alle Fäden und Kabel in der Hand zu halten. Sein prall mit analogem Wunderwerk gefülltes Shadow Shoppe Studio steht im nordniederländischen Kaff Zwaag, dort hat der junge Studioprofessor und Multiinstrumentalist bis auf die Drums alles selbst eingespielt. Dabei sind ihm einige schöne Songs gelungen, etwa das folkige »Lullaby« oder das schwelgerische »The Ballad Of Little Jane«. Im Titelsong sind subliminal kichernde Babys zu hören, ob damit musikalische Kindchenschemata getriggert werden sollen? Immer sind die Arrangements perfekt poliert, jeder



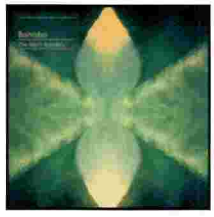


genretypische Schnörkel passt: ideale Muzak für eine bräsige Tea Time. (*Tea & Symphony* heißt eine tolle Baroque-Pop-Compilation, die Bob Stanley von Saint Etienne zusammengestellt hat.)

Gardners flächiger Gesang legt sich angenehm unexpressiv auf die Schichten aus molligen Melodien. Gleichwohl hätte man sich etwas weniger Heldenhörigkeit gewünscht, mehr Courage und eigenwillige Abweichung von der Vorgabe. In den raren Momenten, in denen Gardner sich diese erlaubt, wird es nämlich erst richtig gut. Dann hallt es übertrieben, die Synthies weisen klanglich über die Sixties hinaus, und der Groove wird anschlussfähig für die smarte Jahrmarktmusik der Wild Beasts. Kuriositätenkabinett, ja, bitte! Meist aber will Jacco Gardner es seinen Ahnen allzu recht machen. Oft wirkt er deswegen wie eine kleinbürgerlich-zwangsneurotische Version von Ariel Pink: bieder, aber trotzdem schön.

Aram Lintzel

BONOBO
THE NORTH BORDERS
NINJA TUNE / ROUGH TRADE
ALBUM



Jede neue Platte von Bonobo ist ein Trip an unbekannte Orte. Orte, die trotzdem vertraut wirken, weil sich die Kompositionen aus gefühlten Millionen von gesampelten Sounds zusammensetzen, die man zu irgendeiner Zeit in irgendeinem anderen Kontext gehört zu haben meint. Doch auch Orte, die man niemals wiedererkennen wird, weil die Klänge derart manipuliert und zu einem solch originären Gefüge montiert sind, dass es sich letztendlich nur um unbetretenes Neuland handeln kann.

Auf *The North Borders* geht es, wie der Titel suggeriert, etwas kühler zu als auf den Vorgängern. Live-Instrumente gibt es kaum noch, der britische Plattendigger und Produzent Bonobo konzentriert sich wie schon auf *Black Sands* (2010) vermehrt auf das Elektronische. Auf der Basis eines jazzigen Downbeat erscheinen seine Ausflüge zu Two-Step (»Emkay«) und Minimal (»Cirrus«) gewohnt unbefangen. Die hölzerne Anmut aber bleibt erhalten als unverfälschte Handschrift ihres Autors. Ungefiltertes Rauschen, rohe Drums und ein stumpfer Glanz aus alten, noch weniger erfahrenen Tagen liegt über den Songs, deren Schönheit sich vor allem von der eigenen Genügsamkeit nährt.

Stücke wie »Don't Wait« haben fast etwas Nihilistisches, wenn viele kleine Einzelteile so nebeneinander stehen, nur um, wie es zunächst scheint, die dazwischen liegende Leere zu akzentuieren. Sobald aber der Bass einsetzt, groovt alles wieder zur bedächtigen Einheit zusammen, fließende Wiederholungen addieren sich zu einer höheren Form der Bejahung. Erfreulich ist ebenso, dass dieses Album sich oft genug aus der atmosphärischen Versunkenheit erhebt, um durchaus tanzbare Stücke wie das basslastige »Know You« zu liefern. Das dramaturgische LP-Konzept, dem der Brite über fünf Alben hinweg immer größte Beachtung schenkte, kann dadurch nur dazugewinnen.

Mit Vocals geht Bonobo denkbar vorsichtig um, nur auf fünf von 13 Stücken wird gesungen. Größtenteils sind noch unentdeckte Talente am Werk, eine

Gegenwartskunde

Popwelt mit Klaus Walter

1

2

»Mir fiel sofort sein Interesse an den unterschiedlichsten Musikrichtungen auf, was unter Rockleuten eher die Ausnahme war. Ob das Duke Ellington war, Eurythmics, Brian Eno oder Zupfgeigenhansel, allen ließ er seine ungeteilte Aufmerksamkeit zukommen. Und alle fühlten sich bei ihm heimisch und verstanden. So auch ich«, erinnert sich Holger Czukay an Conny Plank. Der 1987 jung verstorbene Kölner Produzent wird jetzt mit einer Vier-CD-Box gewürdigt (*Who's That Man – A Tribute To Conny Plank*[1], Grönland), zu seinen größten Verdiensten zählen seine Produktionen für Czukays Band Can. Zeitgleich erscheint die Compilation *Deutsche Elektronische Musik 2* [2] auf dem renommierten Label Soul Jazz (Untertitel *Experimental German Rock And Electronic Musik 1972 – 1983*) mit einigen Plank-Produktionen, auch Can sind vertreten. Im Magazin *The Wire* gibt Joseph Stannard »props for the inclusion of Bröselmaschine, Gila and Niagara alongside the expected Can, Neu! and Faust«. Das Lob muss nicht mit der ganzseitigen Anzeige von Soul Jazz Records auf der Rückseite jeder *Wire*-Ausgabe zu tun haben, der Rezensent hätte eine positive Besprechung auch ohne Bröselmaschine, Gila und Niagara hinbekommen.

Bei allen Unterschieden zwischen dem 75-jährigen Unikum Czukay und dem *Wire*-Kritiker haben beide Äußerungen etwas Bemerkenswertes gemeinsam: Sie plädieren für Vielfalt und Toleranz, gegen Scheuklappen und Ausgrenzung. Dufte Sache. Allerdings könnte man die beiden Wortmeldungen auch als Teil einer geschichtsrevisionistischen, konterrevolutionären Offensive lesen, und das wäre relevant für die Gegenwart, von der diese Kolumne handeln soll. Schließlich geht es um die Deutungshoheit über die Gegenwart, wenn man die Vergangenheit neu interpretiert, Geschichte umschreibt.

Man nehme so unterschiedliche und unterschiedlich bedeutende Phänomene wie Stalin (Retuschen), Kreationisten (»God Gave Rock'n'Roll To You«) oder die Schlagerberichterstattung der *taz* (Grand Prix D'Emanzipation). Für Geschichtsvergessene und Nachgeborene sei hier nochmals daran erinnert, dass Leute wie Zupfgeigenhansel und Bröselmaschine nach der Revolution umgehend erschossen wurden, und das war auch gut so. Früher hätte man gesagt: Wegen und gegen Zupfgeigenhansel und Bröselmaschine wurde Punk erfunden, von Can-Fans wie John Lydon.

Bröselmaschine war eine Band aus Duisburg, die sich mit Bongos, Flöten und akustischen Gitarren in gelobte Länder im fernen Osten träumte. Diese sollten so wenig wie möglich mit Duisburg gemein haben. Der Name der Band geht zurück auf eine Cannabis-Zerkleinerungsapparatur. Peter Bursch, Gründer von Bröselmaschine, hat mit seinen Gitarrenbüchern ein Vermögen verdient und Generationen von Musikanfängern den Weg ins Nirwana gewiesen, heute leitet er eine Musikschule – in Duisburg, nicht in Indien. »Nossa Bova« heißt Bröselmaschines gänzlich unelektronischer Beitrag zu *Deutsche Elektronische Musik 2*. »Nossa Bova«, ein Wortspiel, für das sich sogar Udo Lindenberg schämen würde. Und Zupfgeigenhansel klingen wie eine Band, die sich Zupfgeigenhansel nennt.

Die Rehabilitation von Zupfgeigenhansel und Bröselmaschine an sich ist nicht das Problem. Mögen sie in Frieden fiedeln und gniedeln und Cannabis zerkleinern bis ans Ende ihrer Tage! Das Gegenwartsrelevante an dieser Geschichtsrevision ist die Tatsache, dass hier aus Antagonisten in einem Kulturkampf Protagonisten einer kulturellen Vielfalt gemacht werden, die friedlich koexistieren in Krautrockland. Die beiden Zufallsfunde aus dem Plank-Tribute und dem *Wire*-Magazin stehen exemplarisch für einen gratistoleranten Pluralismus, der in der halbwegs ernstzunehmenden Popkritik allmählich dem im (Post-)Punk-Paradigmenwechsel fußenden, auf Schärfe und Abgrenzung beruhenden Diskurs den Rang abläuft. Der alte Diskurs hätte darauf hingewiesen, dass Bröselmaschine oder auch der Eso-Knallkopf Sergius Golowin auf einem Kuschelrock-Sampler besser aufgehoben wären als auf einem Krautrock-Sampler neben Can, Neu! und Conrad Schnitzler. Der neue Pluralismus feiert Kraut & Rüben als Vielfalt.

»Seid doch nicht so streng mit euren Abgrenzungen!«, flötet es zwischen den Zeilen, »akzeptiert doch unterschiedliche Musiken so, wie sie sind, mit all ihren Eigenheiten!« Im Gestus einer weltoffenen Deregulierung kommt das neue *anything goes* daher, ein Multikulturalismus im Pop, der sich seiner Nähe zur neoliberalen Marktaffirmation so wenig bewusst ist, wie sich der politische Multikulturalismus der 80er und 90er seiner Kooptierbarkeit durch neurechte Ethnopluralisten bewusst war. Außerdem kommt die neue Toleranz denjenigen entgegen, die seit Jahrzehnten unter der angeblichen Diktatur der intellektuellen Popkritik leiden wie andere (oder dieselben) unter dem angeblichen Tugendterror von P.C. Eine Kritik, die die schönste Nebensache der Welt mit Fremdwörtern, Theorie und Politik verdirbt. Und mit viel zu langen Sätzen. Diesen Leuten wird jetzt bestätigt, dass es doch *only Rock'n'Roll* ist. Und eine Frage des Geschmacks, mithin eine private. Meine Musik, deine Musik. *You like this? Check this!*

Ich mag übrigens ein paar Remixe auf der Plank-Box, vor allem Justus Köhncke mixt Michael Rother. Und die Aufnahmen von DAF und Pyrolator im Kanon *Deutsche Elektronische Musik 2*.

gewisse Szjerdene etwa, die in »Transits« Zerbrechliches über ein Panorama aus Synthesizern und Garage-Beat träufelt. Die schönste Überraschung aber ist Bonobo durch sein Zusammentreffen mit der Grande Dame des Post-Soul, mit Erykah Badu gelungen. »Heaven For The Sinner« ist ein rhythmischer Kunstgriff mit 3/4-Takt und kontemplativem Harfenzupfen: »We don't need no true god / plenty now it grows on trees«. Die Verbundenheit von Mensch und Kosmos, die von Badu hier wortwörtlich zelebriert wird, erfasst sehr treffend den generellen Vibe auf *The North Borders*: Es geht Bonobo um ein Emporwachsen in metaphysische Höhen mithilfe von Handwerk und Herz.

Fatma Aydemir

YEAH YEAH YEAHS
MOSQUITO
POLYDOR / UNIVERSAL
ALBUM

Sakrileg! Gospelchor! Oh ja, oh nein, oha – ohne Religion geht's heute wohl nicht, selbst im historisch gottlosen New Yorker Indierock. Logisch: Was auch immer man mit diesem Konstrukt macht, Pussy Riot, Hip-Hop-Soul oder Spiritualized, Energie ist auf jeden Fall abzusaugen beziehungsweise umzuleiten. Musikalisch am wirkungsvollsten im stets probaten Gospelchor, auf dem sich für eine ordentliche Kadenz allerbestens aufbauen lässt. So ist denn »Sacrilege« ein nachhaltig wirksamer Einstieg in das vierte Album dieser wandlungsreichen Formation, die ihre Karriere als Supportband von (in historischer Reihenfolge) The Strokes, The White Stripes, Sleater-Kinney, Liars und Jon Spencer Blues Explosion begann – letztere wahrscheinlich bereits co-headlinend und in Bezug auf Erfolg längst überholt habend. Das Debütalbum *Fever To Tell* von 2003 verkaufte eine Million Einheiten, Grammy-Nominierung, *love it or leave it*.

Zehn Jahre später *Mosquito*. Nach dem Sakrileg wird gnadenlos gebremst, »Subway« psycho-träumt auf thematischem U-Bahn-Geratter atmosphärisch-farblos vor sich hin. Der Titeltrack »Mosquito«, ein theatralisches Stück Wave-Rock a la Siouxsie *goes to radio*, ist – nein, auch nicht der Schlüssel zum Album und schon gar nicht der beste »Song« (sind das Songs?), wohl aber das glitschigste Stück zeitgemäßer Format-Rock-Pop. Dennoch: Siouxsie Sioux, die alte Wave-Punk-Sirene, ist keine schlechte Blaupause, omnipräsent in Karen Os Modulierungen, verstärkt mit Hall und jedem verfügbaren Effekt.

Die nächste Interessanz kommt mit »Buried Alive« featuring the unkaputtable Freak-Show Dr. Octagon als hier recht brave Rap-Mücke. So wird eine heitere retro-futuristische Rap-Wave-Punk-Nummer draus, mit extra viel Bass und klingelnden The-Edge-Gitarren. Dahinter – mindestens so viele Sounds und herbeibeschworene Emotionen wie bei TV On The Radio, die in Form des einst produzierenden Dave Sitek sicher nachhallen. Nur weniger dringlich.

Dritter Durchlauf, nun mit der logischen Konsequenz des Reinfühlens. Schöne Bells und Hihats, saubere Produktion, also: sauberer Dreck und *fancy* Plastik. So wie das wahrlich widerliche Cover, das an eine von den Smashing Pumpkins, Korn und David Guetta auf Chemotherapie entäußerte Adaption von Nirvanas *Nevermind* erinnern könnte. Das Cover, wohlgemerkt. Die Musik ist, um es nochmals einzurahmen, eindeutig in Wave und Post-Punk gebettet, entsprechend voll von anglophilem Muff und durchdrungen von Sound-Nerdismus. Wer zischt noch mal? Wer glitscht? *Voodoo drumming on the wave beach. Nice drinks and plastic drugs*. Ungesund.

Meine jahrelange Radio-Abstinenz wurde mir lange nicht so deutlich wie in diesen 47:33 Minuten. Wahrscheinlich ist das eine ganz normale Melange da draußen im Land der angerockten Forever-Young-Radios. Ich aber habe ewig nicht mehr so viel durcheinandergerührte und konstruierte Metamusik gehört, die das gleichzeitige Bedürfnis nach den 50 Originalen weckt, die drin stecken – und gleich auch wieder deckelt. Denn so gut und schlecht und bemüht wie diese Musik sind dann wohl auch – mit klarem Jetztblick betrachtet – deren Bestandteile.

Holger in't Veld

GHOSTPOET
SOME SAY I SO I SAY LIGHT
PIAS / ROUGH TRADE
ALBUM

Es beginnt mit einem dieser Beats, die jetzt wieder UK-Garage feiern, als wäre es 1999. Dann tritt er ins Bild, schwarzes Brillengestell, den Trilby-Hut ins Gesicht gezogen, Kaffeebecher in der Hand, schläfriger Blick. So schlurft er nachts durch die Stadt, wie mondsüchtig. Aber Ghostpoet schläft nicht, im Gegenteil, er sieht genau hin. Was die Menschen so machen in ihrem Leben, was das Leben so macht mit ihnen. Das schildert er mit seiner stets etwas schlingernden, sonoren Stimme, lethargisch und lakonisch zugleich, in leiernden Reimen. Wie eine Mischung aus dem (leider etwas untergegangenen) ähnlich lapidar-humorvollen UK-Rapper Ty und einer Cockney-Version von Gil Scott-Heron auf *purple drank*. Und wenn dann ätherische Frauenstimmen den Chorus geben zu den knarzigen Wortkaskaden, erinnert das durchaus noch mal an die 90er, in diesem Fall an Tricky.

Allerdings leidet Obaro Ejimiwe alias Ghostpoet nicht unter dessen Kifferparanoia. Und er ist im Grunde seines Herzens ein optimistischer Mensch. Die Verortung seiner Musik in den 90ern tut ihm auch unrecht. Der Brite mit nigerianischem Familienhintergrund checkt Ramadanman/Pearson Sound und Floating Points ebenso wie Mike Skinner, ehedem The Streets, der seit einiger Zeit sein größter Fan ist. So wie dessen Live-Auftritte rutscht allerdings auch Ghostpoet, wenn er sich mit Gitarrist und Schlagzeuger auf die Bühne stellt, durchaus mal ins Rockistisch-Muckende ab. Für sein zweites Album aber, koproduziert von Richard Formby, der auch schon Darkstar für Warp und Egyptian Hip Hop für R&S Records unterstützt hat und also weiß, wie man Maschinen und Menschen sinnvoll zusammenbringt, hat Ghostpoet seine gesprochenen Worte vor allem über Bassmusik und schleifende Electronica gelegt. Und auf einem Stück spielt, wie weiland bei Ghostpoets Vorgängermodell Ty, der mächtige Tony Allen Schlagzeug, was nie schief geht.

Dazu erzählt Ghostpoet mehr, als dass er rappt. Alltagsbeobachtungen, Vignetten aus dem Leben. Etwa darüber, wie sehr man sich am Tag nach einer krachenden Nacht manchmal nach Intimität verzehrt. Oder auch nur darüber, wie sehr einer Dim Sum liebt. Der Straßen-Griot als Menschenfreund, dessen Thema nicht er selbst ist, sondern die Conditio Humana: wie es so ist und warum. Aber solche Überlegungen schweben Ghostpoet viel zu hoch über dem Bürgersteig. »Ich bin«, sagt er, »einfach ein Typ, der lispelt und ein paar Geschichten auf Lager hat.« Sagt's, zieht den Hut tiefer ins Gesicht und verschwindet um eine Hausecke. Dorthin, wo die Menschen jetzt sind, um diese Uhrzeit.

Florian Sievers

CARMEN VILLAIN
SLEEPER
SMALLTOWN SUPERSOUND / SOULFOOD
ALBUM

Damit das leidige Thema gleich vom Tisch ist: Carmen Villain war ein erfolgreiches Model. Die Halb-Mexikanerin, Halb-Norwegerin lächelte vom Cover der *Vogue*. Auch von *Marie Claire* und *Nylon*. Wem diese höchstens am Rande interessanten Teilinformationen schon ausreichen, um in Sachen Aufnahmebereitschaft sogleich wieder energisch die Schotten dicht zu machen, der möge bitte zur nächsten Rezension blättern.

Das wäre allerdings schade, denn Carmen Villains Debüt *Sleeper* ist so gar nicht von der Art, die man von einem vermeintlichen Modepüppchen erwarten würde. Man merkt schnell: Villains Modelkarriere war lediglich Mittel zum Zweck. Als eine Art Fashion-Spion, Bond-Girl-Style, schrieb sie auf Flugreisen oder in der Maske mit Lockenwicklern im Haar schonungslose Texte in ihre alten Tagebücher, Lyrics, die das Haarspray in der Dose gefrieren lassen.

Songs über Frustration, Verdrängung und Eskapismus: *Sleeper* lädt nicht etwa zum süß Dahinschlummern ein, sondern entwickelt sich zu einem veritablen Albtraum und hinterlässt die Hörer rastlos und aggressiv, eher kriegerisch als kontemplierend. Ihren Namen hat Carmen Maria Hillestad nicht umsonst etwas plakativ in Carmen Villain (genau: Bösewichtin) geändert. In Songs wie »Lifeissin« oder ihrer Valium-Version des Shocking-Blue-Songs »Demon Lover« lässt die 29-Jährige ihrer dämonischen Seite freien Lauf. (»How does it feel to belive I'm going to hell?« / »Ain't no heaven for me but hell.«)

Liz Phair, Anna Calvi oder eine frühe Cat Power huschen vor dem geistigen Auge vorbei, Hole treffen auf Bikini Kill, und manche Gitarrenläufe scheint Jeff Buckley direkt aus dem Jenseits beigesteuert zu haben. Dabei braucht Multiinstrumentalistin Villain gar keine Hilfe. Gitarren, Bass, Keyboards und Drums hat sie selbst eingespielt. Auf dem Cover von *Sleepers* hält sich die Künstlerin trotzdem bedeckt und die Hände vors Gesicht. Dabei müsste sie sich wahrlich nicht verstecken, auf ihrem Debüt vereint Carmen Villain beängstigendes Temperament und minimalistische Coolness. Eine explosive Mischung. Hat hier irgendjemand Ex-Model gesagt?

Jacqueline Krause-Blouin

Odyshape

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

1

2

3

Elektronische Klänge in unterschiedlichsten Schattierungen, von historischen Pioniertaten bis zu mannigfachen Verästelungen der Gegenwart – es ist einiges zusammengekommen in diesen Tagen. Als unangefochtenes Highlight sticht dabei die um zusätzliches Material angereicherte Wiederveröffentlichung des Klassikers *The Expanding Universe* (Unseen Worlds) der Komponistin LAURIE SPIEGEL[1] hervor, die ursprünglich 1980 erschien. Spiegel gehört der vielgepriesenen US-amerikanischen »Women In Electronic Music«-Generation an, die sich Mitte bis Ende der 1970er-Jahre mit technischen Voraussetzungen zur Gestaltung einer auf komplexen Harmonien basierenden Tonsprache auseinandersetzten. Wer jetzt eine musikalische Sternenwanderung, so eine Art astronautische Sinnsuche, erwartet, liegt allerdings nur bedingt richtig. Laurie Spiegel ist vielmehr infiltriert von Computertechnologie und Softwareanwendungen, die sie hingebungsvoll zu nutzen versteht; sie arbeitet mit Synthesizern und Mikrocomputern und bedient sich algorithmischer Strukturen für ihre Kompositionen. Die majestätische und meditative Stimmung, die sich auf dem Titelstück »The Expanding Universe« und zahlreichen weiteren ausbreitet, wurde zum Beispiel mit einem System namens Groove realisiert (Generating Realtime Operations On Voltage-controlled Equipment), das auf Notation und Zeichnungen reagiert. Und über allem schwebt wie ein geistiger Mentor Johann Sebastian Bach, dessen kontrapunktische Diktionen und strenge Konzepte für Spiegel maßgeblich waren. Diese und andere Stilistiken bilden das Fundament der angewendeten Programme – ein nie versiegender Strom an Ideen, voller Emotionen und akustischer Raffinesse.

So sehr sich Laurie Spiegel mittlerweile von der Vergangenheit verabschiedet hat, so sehr ist ein anderer Elektroniker seit eh und je voller Tatendrang dabei. Die Rede ist von KLAUS SCHULZE[2]. Man kann angesichts der Liste seiner vollendeten Tracks (an die 500) nur staunen, sein Lebenslauf zeigt eindrucksvoll, dass er konsequent seinen Weg gegangen ist, ohne sich vereinnahmen zu lassen. Man kann von ihm lernen – oder ihn zumindest entdecken. Sein nach fünfjähriger vermeintlicher Stille neues Album *Shadowlands* (SPV) ist Licht und Schatten in stromlinienförmiger Mehrdimensionalität, konsequent bis zum Überdruss in die Länge gezogen. Flächige Ambient-Texturen konfigurieren mit Sequencer-Filtermodulationen – man kennt es zur Genüge, sphärische Old-School, dennoch ist wagnerianischer Pomp und schmalspuriger Minimalismus hier weniger ausgeprägt. Stattdessen dominiert eine sentimentale Aura, die mit Flötentönen sowie aufs Angenehmste mit der Stimme von Lisa Gerrard korrespondiert. Ist Klaus Schulze etwa altersmilde geworden?

Von Mark van Hoen kann man das kaum behaupten. Seine neue LOCUST[3]-Platte *You'll Be Safe Forever* (Editions Mego), die er mit dem amerikanischen Elektroniker Louis Sherman in Brooklyn aufnahm, versieht seine spezielle Vorgehensweise, hypnotisierende Komplexität mit ätherischer Einfachheit zu verknüpfen, mit zusätzlichen Facetten. Hier sind es weitestgehend Gitarren-Parts, die mit klar programmierten Effekten und zugkräftige Melodien die Entfaltung filmischer Motive evozieren. Genretechnisch reicht das in kaleidoskopischer Mixtur von kurzen experimentellen Stellen über Downtempo bis hin zu Psychedelia und zaghaft angedeuteter Hauntology, zudem stellen sich magische Momente durch gelegentlich auftretende verträumte Vocals und meditativ bewegende rhythmische Muster ein. Prädikat: hochwertig! /

THE STROKES
COMEDOWN MACHINE
RCA / SONY
ALBUM

Ach ja, die Strokes. Beim zweiten Album beschwerten sich alle, dass die coolste Band der letzten 15 Jahre dem Erfolgskonzept des Debüts lediglich ein geringfügiges Update verpasste. Experimenteller zu Werke gingen sie erst auf ihrem vierten und bislang letzten Album *Angles* – ein insgesamt missratener Versuch. Immer wenn The Strokes auf jenem Werk versuchten, dem retroaktiven 80er-Hipster-Electro-Zeitgeist zu entsprechen – oder überhaupt irgendetwas Nicht-Strokes-Haftes zu tun –, scheiterten sie. *Angles* war insofern eine zweigeteilte Platte, die zu keinerlei Homogenität finden wollte.

Ohnehin einigermaßen faul, sind The Strokes dann gar nicht erst groß auf Tour gegangen, sondern bezeichneten *Angles* als Wiederzusammenführungsalbum einer nach diversen Solo- und Seitenprojekten unter den üblichen Auflösungserscheinungen leidenden Band, dem sie gleich ein weiteres folgen lassen wollten. Sie blieben also im Studio – und brauchten trotzdem zwei Jahre für *Comedown Machine*. Man fragt sich nun allerdings, was sie dort die ganze Zeit gemacht haben. Das Cover wiederholt den *Angles*-Fehler, ist überwiegend bemüht, unausgegoren, angestrengt und unnatürlich.

Die ersten Töne führen auf eine falsche Fährte: »Tap Out« fängt mit jaulenden Gitarren an wie eine Van-Halen-Platte, ist dann aber doch ein tendenziell unmotivierter, schwülstig-bornierter Post-Disco-Nichtsong, in dessen Verlauf Julian Casablancas einmal mehr sein bereits vorab kritisiertes und einigermaßen dünnliches Falsett zum Einsatz bringt, offenbar des Sängers liebstes neues Stilmittel. Der Auftakt einer Platte, mit der man irgendetwas sagen will, sieht anders aus. Dann kommt die bereits bekannte erste Single »All The Time«, die ja ganz nett ist, aber letztlich nur eine Variation des Mittelteils von »The End Has No End«. Das folgende, leicht an »Take On Me« von A-ha erinnernde »One Way Trigger« ist im Vorfeld angefeindet worden, entpuppt sich nach mehreren Durchläufen aber als einer der besseren Songs dieser Platte. »Welcome To Japan« ist abermals überwiegend unmotiviert und führt mit hochgepitcht falsettierten Oh-Ohs ins Nichts, »80's Comedown Machine« ist keine solche, sondern eine Quasi-Replik von »Call Me Back«, »50/50« ist Standard-Strokes-Garagenrock, »Slow Animals« eine weitere unentschlossene Falsettübung.

Insgesamt entsteht der Eindruck, dass Julian Casablancas, der über die Langeweile und Desorientiertheit einer Generation gesungen hatte, nun selbst reichlich desorientiert ist. Seine Haltung entsprach vor zehn Jahren dem allgemeinen Ohnmachtsgefühl, der Perspektivlosigkeit der Post-Nine-Eleven-Generation. Für die heutige Zeit finden The Strokes jedoch keine formelle und inhaltliche Entsprechung, sie fischen im Trüben. Zumindest tut die demokratische Öffnung dieser Band nicht gut. The Strokes präsentieren sich hier als eine pseudoexperimentelle Zweckgemeinschaft von fünf Solokünstlern, die nicht alle mit dem Talent zum Schreiben von Songs ausgestattet sind. Es ist ein bisschen so wie bei den späteren Oasis.

Torsten Groß

WIRE
CHANGE BECOMES US
PINK FLAG / CARGO
ALBUM

Neulich darüber echauffiert, dass 90 Prozent aller Kritiken erst ellenlang Künstlerbiografien aufkochen, um in einem kargen Absatz die aktuelle Suppe zu verkosten? Nun, man wird mir verzeihen müssen, bei *Changes Becomes Us* ist ein kleiner Exkurs unabdingbar. Die ersten drei Alben von Wire (1977-79) hoben

Rock auf ein neues Level. Der Minimalismus-Furor, mit dem *Pink Flag* und »Mannequin« die Kommerzialisierung von Punk als Chic vorhersahen; der Postpunk auf *Chairs Missing* – mit »Outdoor Miner« plötzlich so zart, mit »I Am The Fly« anhaltend verstörend; und wie sollte *154*, dieses expressionistische Gesellschaftsbild samt passendem Cover, verdaut werden? Antwort in Sachen Wire selbst: nur mühsam!

Die ehemaligen Kunststudenten waren ästhetisch gespalten, lagen mit EMI im Clinch. Die Band war durch die Promoaktionen des Labels ernüchtert (Roxy-Music-Tour, manipulierte Single-Verkäufe), das Label wiederum durch die Aktionen der Band (eine interaktive Konzertinstallation sowie ein geplantes Musikvideo). Wire wurden das erste Opfer eines eben noch Langzeitinvestment-Musik-, dann schnelllebigen Popbetriebs. Ohne Label spielten sie 1980 ein letztes Konzert mit neuem Material in London, veröffentlichten die Live-Aufnahmen zusammen mit weiteren als *Document And Eyewitness* und legten anschließend eine fünfjährige Pause ein. Heute veröffentlichen Colin Newman, Graham Lewis, Robert Grey und – neu dabei – Matthew Simms (statt Bruce Gilbert) immer noch neue Musik.

Der damalige Bruch ließ Wire allerdings nie los. *Change Becomes Us* ist eine umfassende Neubearbeitung der 1979-80er Songs. Anders als bei Gang Of Fours *Return The Gift* geht es nicht um alte Erfolge, sondern um Niederlagen; nicht um vorsichtiges Modernisieren, sondern um offene Auseinandersetzung. Schon die Liedtitel sind neu. Dennoch fällt es oft leicht, die Vorlagen zu erkennen.

Bei »Doubles & Trebles« über einen enttarnten Widerstandskämpfer wurden nur eine Strophe und das Tempo überarbeitet. Auffallend: wie Colin Newmans Stimme über die Jahre noch boshafter geworden ist. In »Adore Your Island« (früher: »The Spare One«) werden sinnbildliche Stadionrock-Anleihen von einem allzu platten Punk-Riff durchbrochen. Feinfühliger ist da »Keep Exhaling« geraten (vormals: »Relationship«), das zu einer Handvoll das Album dominierender Quasi-Popnummern gehört – ein Spagat zwischen metallener Künstlichkeit und ätherischen Melodien, wie ihn Wire prägten. Hier liegen auch die größten Überraschungen: Wo ist die arabeske Psychedelik von »Part Of Our History« in »As We Go« geblieben? Was hat die Gefühle-und-das-System-Nummer »Love Bends« noch mit »Piano Tuner (Keep Strumming Those Guitars)« gemein?

Interessant sind auch Nuancen. Wenn aus »I've been searching ...« »I'm just searching for comparisons« oder aus »He failed ...« »He's bound to forget« wird, dann hebeln Wire in später Einsicht frühere Absolutheit aus, um das Moment zu verlängern und dabei auch dessen ungebrochene Gültigkeit zu unterstreichen. Sie haben allen Grund dazu. Die im Albumtitel behauptete Immanenz der Veränderung belegt die Musik tatsächlich – ohne dabei zum reinen Selbstzweck zu verkommen. Das ahnt Newman natürlich: »Rescued from uncertain fights ... / An unwrapped past? Maybe. / The chance to reconfigure the DNA, perhaps.« EMI droht derweil geschluckt zu werden.

Thomas Vorreyer

DAVID BOWIE

THE NEXT DAY

ISO / COLUMBIA / SONY MUSIC

ALBUM

Auch wenn man wieder wochenlang den üblichen Unsinn über David Bowie lesen musste – seit *Scary Monsters* nur noch Schrott!, das Chamäleon des Rock! etc. pp. –, was für eine Dramaturgie! So viel Freude an einer PR-Kampagne hat man lange nicht gehabt. Aus dieser Perspektive betrachtet ist die wundersame Rückkehr des David Bowie fürwahr »das größte Comeback in der Geschichte des Rock'n'Roll« (*The Independent*). Wie in der Frühphase seiner Karriere erwies sich der Sänger als überaus cleverer Steuermann der eigenen Geschicke, degradierte seine Plattenfirma zum reinen Dienstleister und führte vermeintliche Branchengesetzmäßigkeiten ad absurdum. Insofern ist das Bowie-Comeback nicht zuletzt ein radikaler Beleg dafür, wie weit sich der etablierte Künstler unserer Zeit vom System Plattenfirma entkoppelt hat. Und die

Musik? Als Bowie sein Schweigen am 8. Januar 2013 brach, mischte sich eine undefinierbare Trauer in die Freude jener, die ihn vermisst hatten, weil das etwas rätselhafte Video zu »Where Are We Now« und die tiefe Melancholie des Songs all die Gerüchte von der Demenzerkrankung zu bestätigen schienen und alles nach Abschied klang. Eine Stimmung, die indes auch Anlass zu Hoffnung gab: Mit »Where Are We Now« schien sich die romantische Erwartung eines aller Masken entledigten Bowie zu erfüllen, der am Ende einer einzigartigen Karriere mit einem großen Alterswerk ins Licht tritt. Das wäre insofern spektakulär gewesen, als dass kaum ein anderer Musiker derart synonym für das ewige Jugendversprechen des Pop steht wie David Bowie. Bis kurz vor dem verdammten Herzinfarkt schien dieser Mann alterslos zu sein, zumindest klang er so. Nun aber sind das Jauchzende und die Magie aus seiner Stimme entschwunden, Bowie singt auf *The Next Day* überwiegend mit Kraft und Anstrengung.

Sie ahnen es bereits: Es ist zwar schön, dass Bowie offensichtlich bei guter Gesundheit ist, aber das große Meister- und Spätwerk ist diese Platte leider nicht geworden. Die zahlreichen, übrigens beinahe ausschließlich in Deutschland publizierten Verrisse – in England und den USA wird die Platte durch die Bank euphorisch rezipiert – sind aber auch nicht angebracht. Die Platte ist insgesamt zu lang, enthält aber überwiegend ordentlich, teilweise sehr gut komponierte Rockmusik sowie einige echte Großtaten wie etwa »Heat«. Der Sänger verschenkt jedoch die Chance einer klugen Außenbetrachtung. Bowie gibt auch in seiner Musik keine Antworten auf die letzten zehn Jahre, sondern kämpft – zumindest musikalisch – aufgekratzt und mit großem Geschrei und Gitarrengeheul gegen Vergänglichkeit, Tod und Alter an. Der Brite singt über Soldaten im Krieg, High-School-Attentäter und Westberlin, er zitiert Elvis – vor allem aber sich selbst. Der Titelsong erinnert stark an »Repitition« von *Lodger*, »Valentine's Day« an »All The Young Dudes« und so weiter.

Man hätte vielleicht gerne noch einmal gewusst, wie Bowie etwa mit James Blake oder einem anderen Popvisionär unserer Tage geklungen hätte, aber darf man das von einem 66-Jährigen wirklich noch erwarten? Vielleicht stand ihm auch die eigene Eitelkeit im Weg, ein wirklich großes Album zu machen. So ist es nur ein ziemlich gutes geworden. Eines, das so »funktioniert«, wie die meisten späten Werke der Altvorderen der 60er- und 70er-Jahre: als Selbstversicherungsinstrument und Nostalgiemaschine. Eine Weile freut man sich, noch mal etwas Neues zu hören – Hurra, sie leben noch! –, um sich schließlich wieder den Klassikern zuzuwenden. Aber jener magische Moment im Januar allein war die Sache schon wert.

Torsten Groß

!!!

THR!!!ER

WARP / ROUGH TRADE

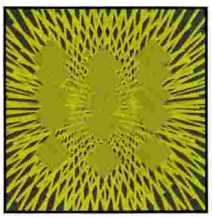
GESTALTUNG

Das geschriebene Wort durchläuft eine Phase der Verwandlung: Die Vokale kommen ihm zunehmend abhanden. Durch die Digitalisierung haben tausende Versionen des Pidgin-Englisch, etwa das Geschäftsenglisch deutschsprachiger, das Popenglisch südafrikanischer oder das Politenglisch südamerikanischer Menschen, ihren Weg in eine breite Öffentlichkeit gefunden. Entscheidend ist dabei nicht die Unvollkommenheit, der Klang der Konsonanten ist es. Auch hintereinander weggerattert kann man sie noch aussprechen. Allerdings nur, wenn zwischen die Rachenverschließlaute ein Sprossvokal springt, irgendwo zwischen I, E und Ä gelegen. Er hält die Wendung liquide. Und liquide, da stehen sie doch drauf im Netz. Chk Chk Chk zum Beispiel ist so ein Konsonantengeratter, in dem überdies das plane Zeitverständnis von Musik als regelmäßige Wiederholung rhythmischer Elemente zur Geltung kommt. Bevor Modeselektor zu MDSLKTR werden konnten oder SBTRKT und MSTRKRFT auftauchten, trieb die Jam-Band !!! das Einsacken der Vokale voran. Wobei Chk Chk Chk bloß ein von der Gruppe gemachter Vorschlag zur Aussprache ist und sie dazu aufruft, jeden dreifach wiederholten einsilbigen Klang zu nutzen, um den Namen !!! zu verbalisieren. Abgesehen davon, dass Konzerte von !!! Feste kosmischer Megapower sind und dass sie mit »The Hammer« einen Rave-Track ersonnen haben, der diesem Phänomen einen Namen gibt, lieben natürlich Grafikmenschen derartige Bandnamen. »Konkret genug« und »lässt aber so viel Raum für meine Ideen!«, hört man sie rufen. Tatsächlich ist *Thr!!!er* (neben unzähligen EPs) bereits das dritte Album der Band, auf dessen Cover die drei Ausrufezeichen im Zentrum stehen. So gelungen und spritzig wie bei *Thr!!!er* war das Zusammenspiel von Bandname, Albumtitel und Artwork jedoch bisher nicht umgesetzt worden.

Ein Körper, dreifach in Wasser tauchend, lässt sich schnell als Ausrufezeichen entziffern. Die digitale Vervielfachung des ursprünglichen Motivs kündet von der Synthetisierung und Künstlichkeit eines einigermaßen anachronistischen Sports. Drei perfekt synchrone Synchronschwimmer beziehungsweise -taucher, flankiert vom Wort *Thr!!!er*, einer megalomanischen Michael-Jackson-Anspielung, die Sänger Nic Offer auf das Foto gekritzelt haben soll – das ist ein Bild von durchaus schenkelklatschendem Witz. Man könnte meinen, die Zeiten der Ziegfeld Follies am Broadway und der großen ornamentalen Menschenanordnungen seien noch nicht vorbei. Aus dem Bild lässt sich eine Referenzfülle lesen, die jede Retrodebatte dahin treibt, wo sie hingehört: ins Absurde. Das Foto des einzelnen Tauchers stammt ursprünglich von Chase Jarvis, einem Fotografen aus Seattle, der auf Sport und Action spezialisiert ist. Es ist Teil der Fotoserie *Blue* zum Thema Körper und Wasser, die ein athletisches Interesse nicht verleugnet, mit Synchronschwimmen aber nichts zu tun hat. Es geht um den Spaß, um das Liquide und, übertragen auf dieses Album, ums Eintauchen in einen der endlosen funky Chk-Chk-Chk-Jams. Also irgendwie um ein quasi pränatales Sorglos-Ding.

Christoph Braun

1



2

3

1 *Thr!!!er*
Album, Warp Records 2012
FOTO: Chase Jarvis

2 »Me And Giuliani Down By The School Yard (A True Story)«
12-Inch, Warp Records 2003
DESIGN: Gorman Dan, John Pugh XI

3 »Hello? Is This Thing On?«
12-Inch, Warp Records 2004
DESIGN: Gorman Dan, John Pugh XI

Punchzeilen

Rap mit Marcus Staiger

1

2

3

Mit *Jung, brutal, gutaussehend 2* (Selfmade Records) ist es KOLLEGAH & FARID BANG[1] gelungen, ein echtes Comedy-Album in die Charts zu hieven und einen veritablen Überraschungscoup zu landen. *JBG2* verkaufte in der ersten Woche 80.000 Einheiten und ist damit das erfolgreichste Rap-Album der vergangenen Spielzeit. Man kann über dieses Album nicht schreiben, ohne diesen Fakt zu erwähnen – begleitet von großem Staunen. Nichts an diesem Album ist echt. Außer der Spaß, den die beiden Hobbybodybuilder und Profirapper offensichtlich bei der Arbeit hatten. Alles ist witzig und ironisch gemeint, nichts ist ernst. Auf der mitgelieferten DVD bekringeln sich Banger und Boss minutenlang über ihre sogenannten Themensongs wie »Steroid Rap«, in dem die Themen Steroide nehmen und pumpen gehen abgearbeitet werden. Ansonsten verhandeln sie selbstverständlich auch noch andere Themen wie »Mütter ficken«, »andere Rapper dissen«, »Gewichte stemmen« und »Mädchen abschleppen«. Die ebenfalls auf der DVD enthaltenen Trainingstipps für Disco-Pumper sind genauso schwachsinnig wie genial: »Immer nur den Oberkörper betonen, die Beine sieht man eh nicht.«

Als »maskuline Männermusik« bezeichnet Kollegah das Album *JBG2*, und tatsächlich ist nichts anderes darauf zu hören, als aggressives Punchline-Gewitter. Das ist genial – wie die Reime von Kollegah immer schon genial waren. Wer Spaß an der »Um die Ecke gedacht«-Rätselecke des *Zeit Magazins* hat, kommt hier voll auf seine Kosten: »Der Typ, der letztes Jahr mehr als ein Fußballstar verdient hat / Heut fragt Kool Savas nach Features / Nur um sagen zu können, dass er die Nummer Eins kennt (einscannt) – wie Supermarktkassierer.« Oder: »Es ist wie der Name von Verstorbenen / Du siehst den Übermenschen aufkreuzen (über Menschen auf Kreuzen).« Von solchen Sprüchen gibt es hunderte, und das ist wirklich gut. Farid Bang hingegen perfektioniert den aggressiven Asozialen, den er schon auf seinem Debüt *Asphalt Massaka* im Jahr 2008 gegeben hat. Das ist extrem gute Fitnessstudiomusik und wäre vor ein paar Jahren noch als Hardcore-Untergrund und unverkäuflich gehandelt worden. Dass so viele Menschen das nun als Humor und Hantel-Stemm-Soundtrack zu schätzen wissen, ist echt das Beste.

Im Hardcore-Rap-Untergrund befindet sich derzeit noch der Bruder MONOBROTHER[2], der in seinem niederösterreichischen Studio bereits im letzten Jahr ein sehr geiles, hypnotisches Machwerk namens *Unguru* (Honigdachs Records) zusammengebastelt hat. Das zweite Album des Anti-Gurus ist vollgepackt mit Samples und kleinen Miniaturen, die aus aufziehbaren Spieluhren stammen könnten und mit einer gut gefüllten Bong wahrscheinlich am besten einfahren. Die Texte sind dicht, und man versteht fast nichts, weil sie in original österreichischer Mundart vorgetragen werden. Was man als Bundesrepublikaner trotzdem mitkriegt, ist echtes Menschenfeindmaterial à la Thomas Bernhard. Der Grantler, der ewige Motzer ist los, und alle bekommen ihr Fett weg, vom modernisierungsverwirrten Hipster über die »g'spritzte Prinzessin« bis zum Smash-Capitalism-Aktivisten mit seinem iPhone. Das ist Henry David Thoreau auf Platte. Aggressiver Anarchismus auf chilligen Kiffer-Beats und irgendwie so wie ein Tag am Waldsee: Es wäre geil, wenn man für immer hier draußen bleiben könnte. Aber der Chai-Latte ruft. Wir müssen zurück in die Stadt!

Etwas zugänglicher, weil Welt-zugewandter, ist da der ebenfalls aus Österreich stammende CRACK IGNAZ[3]. Nach eigenen Auskünften »der beste Rapper Österreichs«, swagt und stylet sich der Ignaz durch seine neun Tracks starke Free-Download-EP *Buttmeingoa/Freekony2013* (HVNUSCHPLVTZFLXW) über blubbernde und fiepende Beats, um sich dann auf der großen Soul-Treppe zu fragen, warum immer alle so »ongfressn« von ihm sind. Wahrscheinlich wegen seiner Cro-artigen Leichtigkeit, mit der er vom Skateboardfahren oder von den wahnsinnig vielen »Görls« erzählt, die er am Start hat, wobei die eine immer nach Patschuli riecht und er die andere nur heimlich treffen kann, weil ihr serbischer Vater einen »Neger net gwohnt is«. Da geht was. Das kommt einfach so nebenher, und ehrlich gesagt ist es das Spannendste, was man gerade entdecken kann. Österreichischer Rap-Untergrund und stiernackige Testosteron-Pumper-Beats aus Düsseldorf. Der Frühling kann kommen. Packt die Hanteln und die Spliffs ein, yeah!

FELA KUTI

THE BEST OF THE BLACK PRESIDENT 2

KNITTING FACTORY / ROUGH TRADE

COMPILATION

Fela Kuti auf dem postumen Siegeszug: In einer Zeit, da die Gesamt- oder zumindest Hauptwerke wichtiger Pop- und Jazzgrößen in Multi-CD-Boxen zum Beispiel als »Original Album Series« für schlappe zwölf Euro verramscht werden, wagt nun mit der New Yorker Knitting Factory nach Barclay und Wrasse das dritte Label in relativ kurzer Zeit den Versuch einer Werkausgabe. Auf 26 CDs sollen bis zum Herbst sämtliche Alben des »Black President« erscheinen. Der Zeitpunkt scheint richtig zu sein: Bill T. Jones' *Fela!*-Musical wurde in Kutis Heimat Nigeria genauso gefeiert wie am Broadway und zuletzt in Moskau, der britische Künstler Steve McQueen arbeitet an einem Fela-Spielfilm, der Oscar-prämierte Dokumentarfilmer Alex Gibney an der definitiven Dokumentation. 15 Jahre nach seinem Tod scheint die Welt bereit zu sein, den mutigsten, undiplomatischsten und berühmtesten politischen Künstler seiner Zeit auf ein Podest zu stellen.

Seine Eltern schickten den 1938 geborenen Fela Kuti 1958 nach London, wo er Medizin studieren sollte, aber er wandte sich lieber der Musik zu. Fünf Jahre später zurück in Lagos gründete er die Koola Lobitos, die Highlife im Stile E. T. Mensahs mit den Beats des swingenden Londons der Früh-60er aufpeppten. Schon für diese Musik prägte er den Begriff Afro-Beat, und wie großartig dieser wilde Garagen-Highlife klingt, kann man auf der CD *Koola Lobitos / The '69 LA Sessions* hören. Das nigerianische Publikum wollte zu jener Zeit allerdings nicht mehr Jazz und Highlife hören, sondern war gerade dabei, Motown und James Brown zu entdecken. Das Angebot für eine US-Tour kam 1969 gerade richtig. Der Kontakt mit dem Spät-60er-Spirit und den Black Panthers gebar nicht nur den politischen Fela Kuti, der ungefähr zu diesem Zeitpunkt sein letztes Liebeslied dichtete, sondern impfte ihm auch eine neue musikalische Vision ein. Das feingewobene Highlife-Interplay ersetzte er durch Funk-Gitarren, aber es war weicher Funk, also eher George Clinton als Sly Stone und dadurch auch signifikant anders als andere westafrikanische Funk-Bands wie etwa das knüppelharte Orchestre Poly-Rythmo De Cotonou.

Die oft eine ganze Plattenseite langen Stücke bauen sich langsam auf, der Gesang setzt erst nach Minuten ein, jazzige Bläsersoli wechseln sich mit hypnotischen Call&response-Parts ab. Entscheidendes Element aber ist der polyrhythmische Groove des Schlagzeugers Tony Allen, in dem sich afrikanische, nordamerikanische und karibische Rhythmen zu einem eigenen Beat vermischten.

In seinen Texten beschimpfte Fela Kuti die wechselnden nigerianischen Machthaber als Diebe, Hunde und Ziegenböcke, machte sich über Polizisten und Soldaten lustig und ließ sich auch dann nicht davon abbringen, als sie es ihm mit brutaler Gewalt heimzahlten – vor allem beim berüchtigten Überfall auf seine »Kalakuta Republic« im Februar 1977, als rund 1000 Soldaten Kuti, seine Familie und Mitbewohner verprügelten, folterten und vergewaltigten, das Anwesen verwüsteten und schließlich anzündeten. Kutis 77-jährige Mutter erlag später den bei diesem Überfall erlittenen Verletzungen. Fela Kuti ließ sich dadurch zwar

nicht brechen und machte inhaltlich weiter, als sei nichts geschehen. Aber Vertriebsschwierigkeiten, Differenzen mit den Mitmusikern und wachsende gesundheitliche Probleme wirkten sich auf seine Kreativität aus. In den 80er-Jahren begann sein außerafrikanisches Publikum langsam, das Interesse zu verlieren und sich anderen afrikanischen Entdeckungen zuzuwenden. Dass das voreilig war, zeigt nicht zuletzt sein letztes Studioalbum, *Underground System* von 1992, das mit seiner düsteren Eleganz und den fast Drum'n'Bass-artigen Beats nochmal einen ganz anderen Fela Kuti präsentierte.

Detlef Diederichsen

ELLEN ALLIEN
LISM
BPITCH CONTROL / ROUGH TRADE
ALBUM

Als einzige Protagonistin aus dem Techno-Berlin der 90er-Jahre ist Ellen Allien heute noch international aktiv. In die erste Liga der DJ-Stars ist sie vielleicht nie aufgestiegen, weil sie sich als radikale Individualistin nie mit einem bestimmten Sound oder einer Szene verbinden wollte. Plattenhändler und Vertriebsmanager klagten immer wieder über die stilistischen Hakenschläge ihres Labels Bpitch Control. Club-Tracks wurden von vertrackten Breakbeats abgelöst und die wiederum von skizzenhaftem Pop.

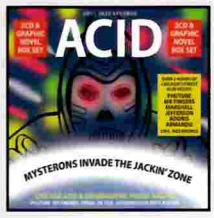
In ihrer Diskografie entwickelte Ellen Allien nach und nach ein immer gelasseneres Verhältnis zu ihrem Status als Techno-DJ. Das gemeinsame Projekt mit Apparat, Orchestra Of Bubbles, war 2006 ein Befreiungsschlag: Allien erkannte, dass ihre Persönlichkeiten als DJ und als Produzentin durchaus auseinanderdriften können. Auf den folgenden, mit Antye Greie und Tobias Freund produzierten Alben spürte sie sehr persönliche Berührungspunkte zwischen Experimental-Sound, Club-Tracks und Popmomenten auf.

Ellen Alliens sechstes Album *Lism* ist nun aus einer Tanzperformance mit den Choreografen Alexandre Roccoli und Sevérine Rième für das Spectacles Vivants Festival am Pariser Centre Pompidou hervorgegangen. Allien verzichtete darauf, dieser Hochkulturinstitution gegenüber ihren Club-Credit auszuspielen. Sie eröffnet ihre 45-minütige Komposition mit akustischen Klängen: einer kurzen, eindringlichen Gitarrenfigur. Dazu spricht sie immer wieder beschwörend das Wort »falling«, und der fehlende Beat lässt einen tatsächlich fallen und gleiten, bevor einzelne Schlagzeugtupfer das Motiv akzentuieren. Dann öffnet sich ein anderer Klangraum: Hämmernde, scharfe, betont künstliche Sounds prasseln auf den Hörer ein. Sie verketten sich nicht zum Groove und werden von beißendem digitalen Flirren aus den Angeln gehoben. Ein Bar-Jazz-Loop endet abrupt in den Fanfaren eines Science-Fiction-Soundtracks, die schon die Chicago-House-Produzenten liebten. Doch statt auf einen Höhepunkt hinzuarbeiten, verlieren sie sich in schlammigen Klängen.

Der zweite Akt beginnt mit einer Folge unverbundener Pianotöne. Plötzlich erklingt ein fetter Techno-Groove, darüber thront Alliens entrückter Sprechgesang. Dann der Höhepunkt von *Lism*: Der Groove wird von massiv dröhnenden, amorphen Klängen zersetzt. Das versöhnliche Ende bilden luftige Downbeats,

Direct Cuts

Clubmusik von und mit Gerd Janson



1

2

3

Das letzte Spiel ist immer das schwerste.

In Anlehnung an Klaus Walters legendäre *Der-Ball-ist-rund*-Abmoderation (kraft einer ewig gültigen Weisheit Sepp Herbergers) möchte der Verfasser dieser Zeilen das Ende seiner Beteiligung an *Direct Cuts* verkünden, zumindest als Schreiber. *Embedded journalism* ist ein ermüdendes Geschäft, die Koexistenz von Kritik und Analyse versus DJ- und Labelbetreiber-Verflechtungen scheitert letztlich an der Inkompatibilität der Ämter. Oder mündet in eine Persönlichkeitsspaltung. Also räume ich mit grauen Haaren im Bart den Schreibtisch. Doch bevor es so weit ist, laufe ich noch eine Runde.

Der eben erwähnte Schreibtisch eines Musikjournalisten in Verbindung mit der süßen Krankheit namens Gestern könnte auch der (Kopf-)Geburtsort einer Compilation wie *Acid – Mysterons Invade The Jackin' Zone*[1] auf Soul Jazz Records sein. Korrespondierend mit der 2005 erschienenen Zusammenstellung *Acid – Can You Jack?* wird an dieser Stelle einmal mehr der Punk-Phase von House gehuldigt, Untertitel: *Chicago Acid and Experimental House 1986-1993*. Neben einigen Urknallstücken wie »No Way Back« von Adonis oder der Mr-Fingers-Kristallkugel »Can You Feel It« finden sich Chicago-Obskuritäten von Jack Rabbit und Blaue-Mauritius-Equivalente wie »Choice Of A New Generation« von Rocky Jones. Das Ganze kommt mit einem Sci-Fi-Comic-Überbau und einer fiktiven Entstehungsgeschichte daher – in denen man sich doch vergilbte Bilder, Kassettenhüllen und alte Partyflyer wünschen würde. Wer noch nicht hat, wird hier trotzdem satt.

Sein Fett weg kriegt man auch mit dem langerwarteten neuen Album von JAMES HOLDEN. *The Inheritors* auf Holdens eigener Plattform Border Community könnte nicht weiter weg sein von den Wurzeln des Trance-not-Trance-Intellektuellen, der mittlerweile mehr mit Four Tet und Caribou gemein hat als mit Sasha oder John Digweed. Leider oder zum Glück ist das Meisterwerk auch völlig losgelöst von jedwedem Dancefloor dieses Planeten, der vielleicht nicht gerade von Holden selbst kontrolliert wird. In der Alchemistenküche des Engländers scheinen Modularsysteme und Druidenzaubertränke heilige Allianzen mit Kraut- und Progressive-Rock einzugehen. So verstörend (man glaubt sogar, Bläser zu hören) und schön wie ein Film von Alejandro Jodorowsky.

Wer nach dem Kino noch die nötigen Groschen für eine Maxi-Single (immer noch das schönste Tanzmusikformat) in der Tasche hat, sollte zum *joint venture* von Julio Bashmore und Hyetal greifen. Als VELOUR[2] sprengen die Kids mit »Speedway« (Broadwalk) die Ketten von House, Balearic Boogie und Ed-Banger-Krawall. *Bass music for bass people.*

Dass DJs oder Musik Leben retten können, zweifle ich gerne an. Erträglicher machen sie es jedoch allemal. Aus Gründen des guten Geschmacks, des Filzes sowie der eigenen Ehre dürfte ich als Gegenbeweis zu meiner These eigentlich gar nicht antreten, aber – da ich mich als Kolumnenschreiber eben selbst gefeuert habe – hier ist er: Der Offenbacher Club Robert Johnson und das Frankfurter Label Live At Robert Johnson sind postmoderne House-Musik-Lebensretter. *The Lifesaver Compilation*[3] versammelt alte und neue Künstler aus dem nahen und erweiterten Familienkreis. Die Genies Roman Flügel und Lauer, Portable, San Laurentino und die Citizen's Band sind ebenso mit von der Partie wie Chinaski oder Orson Wells. Oder auch die Tuff City Kids. Das ideale Gegenstück zu einer Soul-Jazz-Geschichtsstunde und mit Titeln wie »More Is Not Enough«, »Softest Touch« und »Final Landing« wahrlich lebensverschönernd.

In diesem Sinne: *Don't stop the dance!*

die an hippieske Früh-90er-Electronica von The Orb und Orbital erinnern. *Lism* gelingt damit Erstaunliches. Der Elektro-Nerd tut so, als seien seine privatistischen Musikprobleme die Probleme aller; er kann nicht loslassen, sich nicht mit der Außenwelt verbinden. Popmusik dagegen ist ganz beim Hörer, sie will von jedem verstanden und umarmt werden. Clubmusik liegt irgendwo dazwischen, sie richtet sich an eine kleine Gemeinschaft Eingeweihter. Diese (falsche) Alternative von Spezialistentum und Allgemeingültigkeit löst Ellen Allien nicht etwa durch eine genialische Quadratur des Kreises auf, sondern indem sie die vielfältigen Schattierungen ihrer Innenwelt auf die Musik bezieht, die ihr so über den Weg läuft: die Choreografie eines Musiklebens.

Alexis Waltz

PRINZ PI
KOMPASS OHNE NORDEN
KEINE LIEBE RECORDS / GROOVE ATTACK
ALBUM

Was hat ein MC auf seinem 15. Album noch zu erzählen? Dem ewigen Storyteller des Deutschrap Prinz Pi – *the artist formerly known as* Prinz Porno – ist selbstverständlich auch auf *Kompass ohne Norden* der Stoff nicht ausgegangen. Der Prinz ist 33 Jahre alt, verbrachte sein halbes Leben am Mic und gehört nicht nur mit dem beachtlichen Umfang seiner Werkliste zu den produktivsten Köpfen des Genres. Er managt sich auch noch selbst, veröffentlicht auf seinem eigens gegründeten Label, und Artwork-Design sowie Videos stammen ebenfalls von ihm höchstpersönlich. Aber noch mal: Wovon hat ein derart streberhafter MC denn so zu berichten?

Vor allem geht es diesmal ums Erwachsenwerden – oder eben ums Nicht-Erwachsenwerden. Prinz Pi bewegt sich in diesem schwerelosen Zwischenraum und versucht, den Moment der Unentschlossenheit mit 13 Stücken einzufangen. Jugend ist das brüchige Ideal, Altern wird zu einer Drohung mit ungewissen Konsequenzen. Nur eines scheint für Pi gewiss: Irgendwann werden wir alle zu oberflächlichen Arschlöchern und Psychopathen.

Aus der Haltung des Mittdreißigers wirft Pi einen Blick zurück auf sein bisheriges Leben, wobei das Teenagerdasein zum mächtigsten Fixpunkt wird. Es mangelt nicht an Zeitmarken: »Mit 16« erscheint einem alles noch leichter (»Schwarze Wolke«), man erinnert sich an den »ersten Kuss mit Zunge« (»Fähnchen im Wind«), will wie damals in der S-Bahn flätzen, die Füße auf dem Sitz (»100X«), und auch »der Abiball« bleibt nicht ungenannt (im Titelstück »Kompass ohne Norden«). Akribisch wie ein Gerichtszeichner skizziert der Berliner sowohl Szenerien aus der Vergangenheit als auch das Hier und Jetzt samt seinen sozialen Existenzen (»Säulen der Gesellschaft«), aktuellen Krisen (»Rost«) und ausgelutschten Modetrends: »Alles ist ironisch, Vintage oder Secondhand / Ist das ein Obdachloser oder doch der letzte Trend? / Das war ein Redakteur der *Vice*« (»Moderne Zeiten«).

Nun ja, bei soviel Output sind Floskeln und abgenutzte Bilder natürlich schwer zu vermeiden. Dennoch, das muss man Prinz Pi lassen, gehört er zu den wenigen deutschen Rappern, die Zeilen produzieren, die geschrieben manchmal noch schöner werden als gesprochen. Musikalisch gibt es wieder höchst harmonische, softe Produktionen mit etwas pathetischem Geklimper. Allein die Außenseiterhymne »Frühstücksclub der toten Dichter« sticht heraus, mit drückendem Gerüst und herrlichem Synthie-Feuerwerk. Und ja, Pi kann einfach flowen. Aber bei so viel engräumiger Nostalgie rundherum flowt er leider ständig gegen die eigenen Wände.

Fatma Aydemir

KURT VILE
WAKIN ON A PRETTY DAZE
MATADOR / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Lange war er nicht weg, eigentlich gar nicht. Seit Kurt Vile 2011 mit *Smoke Ring For My Halo* seinen internationalen Durchbruch schaffte, war er die meiste Zeit auf Tour. So nebenbei sind dabei viele Songs entstanden, die nun auf einem neuen Doppelalbum veröffentlicht werden. Aber keine Sorge, Vile ist es gelungen, auf *Wakin On A Pretty Daze* über 70 Minuten die Spannung zu halten.

Die Grundstimmung des Albums strahlt warm und etwas psychedelisch abgedreht. Kurt Viles Stimme treibt sich wie gewohnt leicht entrückt durch die Arrangements und verleiht den fließenden Songs ein gerüttelt Maß Melancholie und Abgeklärtheit. Produziert wurden die elf Stücke von John Agnello, der bereits seit vielen Jahren mit den musikalischen Wahlverwandten Dinosaur Jr. und Thurston Moore zusammenarbeitet. Wie kaum anders zu erwarten, hantiert Agnello hier leichtfüßig mit Fuzz-Gitarren und Verzerrung, ebenso mit Oboenklängen, sanften Orgeln und Streichern. Das Ergebnis kommt so organisch daher wie ein Bad in einem Haufen Herbstlaub.

Schon der Opener, in leichter Abwandlung zum Albumtitel »Wakin On A Pretty Day« genannt, weckt samtene Erinnerungen an verschlafene Nachmittage am See. Dieser Soundtrack für den naturverwöhnten Slacker darf sich glücklicherweise über neun Minuten ausbreiten. Im Anschluss steuert die etwas schwerfällige Kreisch-Rock-Nummer »KV Crimes« diesem verträumten Einstieg entgegen. Doch dann folgt schon »Was All Talk«, eine schnelle, perlende Gitarrennummer, die im Grunde Dream Pop ist, dafür aber keinen triefenden Synthie-Brei braucht.

Insgesamt ist auf *Wakin On A Pretty Daze* nicht mehr so viel von Viles LoFi-Vergangenheit zu hören, stattdessen groovt er sich oft auf eine folkige Schunkeligkeit ein. Gelungen sind dabei auch die jam-artigen Elemente, die lange, aber nie nervige musikalische Bögen schaffen. Den Ausklang besorgt mit »Goldtone« wieder ein überlanges Stück, in dem Vile über seine verstrichenen Lebensjahre sinniert, 32 sind es mittlerweile. Klarerweise sind es »Goldtöne«, die den Blick in seine Seele und seine Vergangenheit färben, aber diese Sorte Kitsch sollte man einem derart talentierten Musiker und inzwischen zweifachen Vater durchaus verzeihen.

Ina Freudenschuß

MISS KITTIN
CALLING FROM THE STARS
WSPHERE / INDIGO
ALBUM

Auf manche Neuerscheinung freut man sich ganz vorbehaltlos, weil man sicher ist, dass nichts wirklich schief gehen kann. Zum Beispiel auf eine Platte von Miss Kittin: Seit gut zehn Jahren begeistert die in Grenoble als Caroline Hervé geborene DJ, Sängerin und Produzentin mit ihrem Mix aus 80er-Reminiszenzen, Minimal Electro und gehauchten Vocals mit französischem Akzent. Ob solo oder mit ihrem Partner The Hacker, Platten wie *I Com*, *Batbox* oder *Two* sind eine sichere Bank respektive Garant für Tanz und Spaß.

Nun also ein Doppelalbum. Als solches erst mal ein Wagnis, aber auch ein Statement gegen derzeitige *One-track-only*-Gepflogenheiten sowie Hervés Versuch, sich nach all den Jahren des DJings als Komponistin und Autoren-Techno-Autorin zu präsentieren. *Calling From The Stars* soll all ihre Facetten zeigen, ein *Radio Caroline* sein (so der Titel einer früheren Mix-Compilation), das das komplette Kittin-Programm sendet: CD eins ist für den Club gedacht, CD zwei für die Chill-out-Zone.

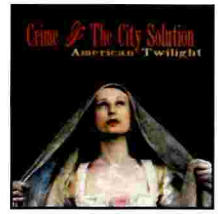
Es ist kein Geheimnis, dass die Künstlerin eine ausgeprägte esoterische Ader hat und sich seit Kindertagen mit dem Universum verbunden fühlt. Folgerichtig geht es viel um »connectedness«: mit dem All, den Ahnen (Kittins Großvater starb während der Aufnahmen), der Natur, den Menschen, sich selbst. Doch es scheint, als habe Kittin, die sich selbst als nur wenig technikaffin bezeichnet, zumindest zu ihren Geräten den Kontakt verloren. »Flash Forward«, »Come Into My House« und »Bassline« sind noch ganz die alte Miss: *charming* und zupackend; melodischer, basslastiger Ibiza-Style-Tech-House. Spätestens beim Titeltrack tritt allerdings Stillstand ein. Man könnte Ideenlosigkeit vermuten, macht man aber nicht, sondern arbeitet sich weiter durch den irgendwie rührenden Retrofuturismus. »Cosmic Love Radiation«, »Mind Stretching« oder »Ballad Of The 23rd Century« heißen Tracks auf CD zwei, die so ironiefrei sind, als habe Kittin anno 2013 zum ersten Mal eine Lavalampe gesehen. Das Clubfieber flackert in »Maneki Neko« und Kittins Lieblingsstück »Night Of Light« kurz auf, verflüchtigt sich aber bald im Orbit. Und so geht es leider mit fast jedem der 23 Tracks: Vielversprechende Anfänge verlieren sich im Nirgendwo, es fiept wie bei Depeche Mode anno 1982 oder auf einer zu Recht nie veröffentlichten Kraftwerk-Etüde.

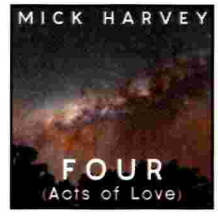
Die Stücke wirken, als würde ein altmodisches Gefährt, sagen wir eine Draisine, mühsam einen gar nicht allzu hohen Berg hinaufgewuchtet. Oben angekommen, nutzt die Steuerfrau aber nicht den Moment, um entspannt ins Tal oder visionär zu den Sternen zu schauen, sondern schläft einfach ein, ohne dem Rest des Weges/Songs einen letzten Blick zu gönnen. Es sind nicht mal die ohrenfällige Antiquiertheit der Sounds und die flache Billigproduktion, die die geneigte Hörerin irritieren, sondern der verquaste Umgang damit. Am einprägsamsten ist noch die Cover-Version von R.E.M.s »Everybody Hurts« geraten, mit der Kittin einer Zufallsbegegnung mit Michael Stipe huldigt – hier klingt ihre Stimme am festesten, als würde ihr der Song aus der Feder eines anderen mehr Selbstvertrauen geben. Sonst wirkt ihr verhalltes Flüstern und Rufen durchweg wie ein ortloses *Calling From The Stars*, während sich ihre Kapsel weiter und weiter von der großen Raumstation entfernt.

Christina Mohr

CRIME & THE CITY SOLUTION
AMERICAN TWILIGHT
&
MICK HARVEY
FOUR (ACTS OF LOVE)
MUTE / ROUGH TRADE
ALBUM

Pünktlich zur aktuellen Rückbesinnung auf die Westberliner Musikszene der 80er-Jahre melden sich dieser Tage einige ihrer Protagonisten zurück; und zwar jene, die damals Anzug-tragend und Opiat-saturiert aus Melbourne via London kamen und den mächtig coolen Nihilismus der Szene in der Mauerstadt um die düster romantische große Geste bereicherten. Mit Kumpel und Chefanzugträger Nick Cave und dessen Bad Seeds teilte der australische Sänger Simon Bonney für die Berliner Inkarnation seiner Band Crime & The City Solution mehrere Bandmitglieder (von denen einige außerdem bei den Einstürzenden Neubauten spielten) sowie ein Faible für passionierte Post-Punk-Aufarbeitungen von Blues und Gospel und deren große Themen Liebe, Gott und Tod. Crime & The City Solution haben nun ein neues Werk vorgelegt – nach einer Pause von 22 Jahren.



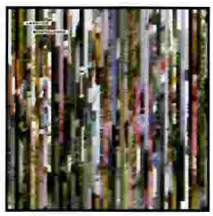


Für die Aufnahmen zu *American Twilight* lud Bonney seine Gruppe – darunter einige Mitglieder der Berlin-Besetzung – nach Detroit. Vielleicht, weil diese wundersame Ex-Stadt mit ihren seit Jahren leerstehenden Wolkenkratzern von jener klassischen Endzeitstimmung beseelt ist, die der Freund düster romantischer großer Gesten gemeinhin erbaulich findet. Analog gibt sich Bonney denn auch auf *American Twilight* von Geistern des amerikanischen Traums beseelt. Bluesiger, garagenrockiger und gospelhafter denn je besingt er Liebe und Tod und spiegelt dabei gelegentlich die Klischeehaftigkeit einer Formulierung wie »Geister des amerikanischen Traums«. Aber egal. Diese Platte schimmert und kracht äußerst erhaben, nirgendwo mehr als im Mittelteil, in dem uns in den Stücken »Domina« und »The Colonel (Doesn't Call Anymore)« ziselierte Geigeneinsätze von Bronwyn Adams und simpel klirrende Dur-Moll-Gitarren die Sehnsucht nach Güterwagondachfahrten durchs Abendrot des mittleren Westens beibringen.

Dagegen fällt *Four (Acts Of Love)*, das neue Solo-Album des langjährigen Bad-Seeds- und City-Solution-Mitglieds Mick Harvey, ein wenig ab. Zwar schimmert hier, vor allem in Form simpler Tremolo-Gitarren, auch einiges recht erhaben – schließlich kann man Harvey in seinen multiplen Musiker- und Produzentenrollen für Cave, Bonney und PJ Harvey als Urarchitekten des diese Künstler charakterisierenden Instrumentalschimmerns bezeichnen. Doch schleicht sich das Gefühl ein, dass es bei Harvey mit dem Liederschreiben dagegen weniger weit her ist: Fast alle guten Stücke sind Coverversionen. Trotzdem funktioniert das Werk, das in drei Teilen die verschiedenen Ekstasen, Schmerzen und Zwischenstadien der Liebe auslotet, als ausgleichendes Gegenstück zu *American Twilight*: Nach all den Jahren der so großen Gesten wollte Harvey vielleicht einfach mal etwas Nüchternes machen.

Johannes von Weizsäcker

LAPALUX
NOSTALCHIC
BRAINFEEDER / NINJA TUNE / ROUGH TRADE
ALBUM



Nostalchic – der Albumtitel kündigt es schon an: Hier findet eine Emulsion von Alt und Neu statt. Es wird zerschnitten, isoliert, extrahiert, neu zusammengefügt. Aber nicht ohne vorher das entstandene, knisternde Gemisch mit einer Spur von glänzendem Chrom, direkt aus der Gegenwart, zu überziehen. Essex' momentan interessantester Musikexport Lapalux alias Stuart Howard veröffentlicht sein lang erwartetes Debütalbum auf Brainfeeder, dem Label seines Entdeckers und Förderers Flying Lotus, und greift dafür tief in seine summende Sample-Kiste.

Die bereits 2012 auf zwei EPs angeklungene Ästhetik des 25-jährigen Klangtüftlers wird auf *Nostalchic* perfektioniert: Das Album changiert zwischen Expansion und Konzentration, unglaublicher Dichte und künstlich geschaffenem Freiraum. Fast verhält es sich wie mit einem schwarzen Loch, nie ist man vollkommen sicher, ob das pulsierende Konstrukt in der nächsten Sekunde nicht implodieren und zu einem winzigen, stecknadelkopfgroßen Nichts zusammenschrumpfen könnte.

Die erste Single »Guurl« treibt mit weichem Bass und flirrendem Klicken zunächst in Richtung sinnliche Offenbarung: »I wanna make love to you, ain't nothing left to lose.« Doch dieses Sich-treiben-Lassen im warmen Bad sexualisierter Sehnsucht währt auf *Nostalchic* nie lange. Schon wenige Momente später, bei »Kelly Brook«, ist sie wieder da, die sich exponentiell steigernde, alles in Beschlag nehmende Verdichtung. »Flower« klingt nach tropischem Dschungel und erinnert an Will Wiesenfield a.k.a. Baths: Alles klickt, scharrt und sirrt, die Stimm-Samples wirken stellenweise wie hallende Vogelrufe oder aus dichten Baumkronen zischende Schlangen.

Atmosphärisch besonders dicht wird es paradoxerweise, wenn Howard einen Gang herunterschaltet und das Entrücken einzelner Töne oder ganzer Tonspuren für temporären Freiraum sorgt. »Dance« wird dadurch neben »The Dead Sea« zu einem der fulminantesten Momente des Albums: Der stolpernde Beat intensiviert den sinnlich zähen Fluss des Songs,

während Howard und Gastsängerin Astrid Williams betont sanft fragen: »Do you wanna dance?« Die Melodie bewegt sich weiter in illusionärer Zeitlupe, doch jedes Wort scheint vor Energie zu vibrieren.

Howard schafft es auf *Nostalchic* mit Leichtigkeit, Materialreichtum für zehn Alben in ein einziges zu pressen, ohne jemals Gefahr zu laufen, von der eigenen Fülle erdrückt zu werden oder die Hörer mit akustischer Überreizung zu malträtieren. »I can't force myself to know«, hallt es aus der Ferne im Outro »O.E.A.«, bevor eine warme Welle pulsierender Beats die Stimme endgültig davonträgt. »I can't force myself to know – you all.« Wir danken trotzdem für den Versuch.

Matea Prgomet

DEPECHE MODE
DELTA MACHINE
COLUMBIA / SONY MUSIC
ALBUM

Zunächst einmal: Glückwunsch zum gelungenen Albumtitel! Nicht nur, dass *Delta Machine* – mit den gleichen Initialen wie die Band – angenehm über die Lippen geht und sich beides zusammen typografisch gut in Szene setzen lässt. Der Titel verweist auch auf Depeche Modes Vorliebe für die Symbiose alter Blues-Motive und elektronischer Produktion. Die gibt es auch auf *Delta Machine* wieder zu hören. Dazu erklingen auf vielen der 13 Songs ihres 13. Studioalbums verzerrte Synthesizer-Sounds und modulierte Analogklänge, Rhythmen wechseln abrupt, Stücke nehmen unerwartete Wendungen. Was sich leider spannender liest, als es klingt.

Wie schon die beiden letzten Alben *Sounds Of The Universe* und *Playing The Angel* wurde auch die neue Platte von Ben Hillier produziert, der eine Vorliebe dafür zu haben scheint, vor allem Dave Gahans Refrains möglichst mächtig wirken zu lassen. Auf Kosten der instrumentalen Arrangements wird der Gesang in den Vordergrund geschoben, die Stimme oft noch vervielfacht, und das wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass Gahans Gesang pathetischer und rockiger röhrt denn je. Die Texte klingen bisweilen nach DM-Satzbaukasten. »I found the peace I've been searching for«, heißt es auf »Angel«, das damit inhaltlich direkt an die Single »Peace« von vor vier Jahren anknüpft.

Anders als die Vorab-Single »Heaven« vermuten ließ, ist das neue Album wieder überwiegend elektronisch, aber auch härter und schwerer ausgefallen als seine Vorgänger. Herausragende Songs sucht man vergeblich. Die Gitarren-Blues-Riffs auf den Songs »Slow« und dem letzten Stück des Albums »Goodbye« erinnern an *Songs Of Faith And Devotion* von vor 20 Jahren. Aber während die Band damals tatsächlich neue Wege einschlug und – für DM ungewöhnlich – mit Gastmusikern und Gospelsängern zusammenarbeitete, zitiert sie auf *Delta Machine* lediglich sich selbst.

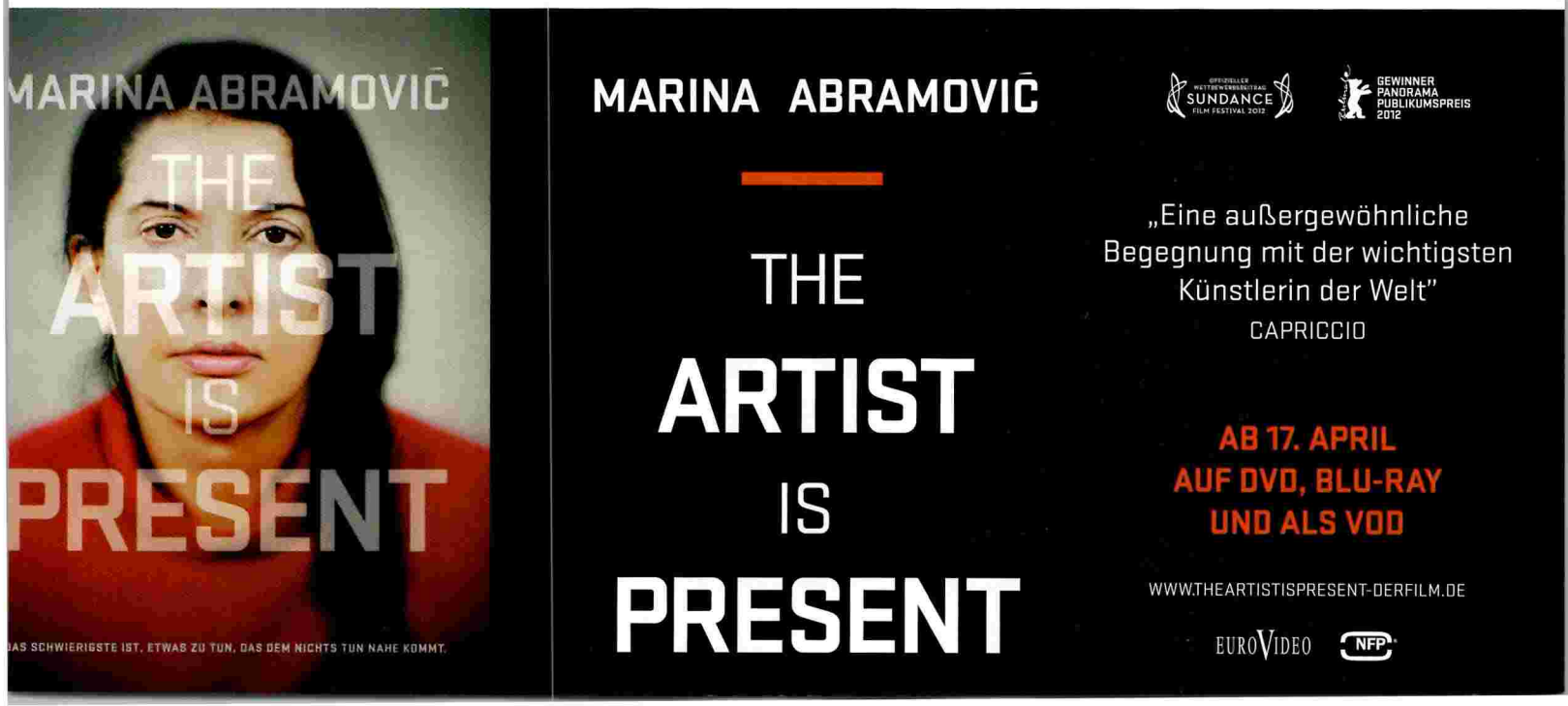
»Gemeinsam Musik zu machen und die Ideen der anderen zuzulassen, ist die Basis der Inspiration«, sagte Depeche Modes ehemaliger Mute-Label-Kollege Nick Cave in der letzten SPEX-Ausgabe. Bei Depeche Mode hat man hingegen den Eindruck, dass das gemeinsame Musikmachen nicht mehr als kreativer Katalysator dient, sondern als notwendiger Kompromiss. Martin Gore, Dave Gahan und Andrew Fletcher scheinen im Laufe der letzten Alben einen Weg gefunden zu haben, wie sie – persönlichen Dämonen, unterschiedlichen Charakteren und Musikvorlieben zum Trotz – zusammen arbeiten können. Das ist keine kleine Leistung, aber es macht nicht unbedingt Spaß, ihnen dabei zuzuhören.

Heiko Hoffmann

IRON AND WINE
GHOST ON GHOST
4AD / BEGGARS / INDIGO
ALBUM

Was kann Folk nach all den vollbärtigen Zivilisationsflüchtigen und Harfe spielenden Elfen noch bringen? Wie hoch kann die Waldschratigkeit noch geschraubt werden? Jemand wie Sam Beam braucht sich darüber nicht groß den Kopf zerbrechen. Als bärtiger Familienvater kommt der amerikanische Songwriter, bekannt unter dem Namen Iron And Wine, im Vergleich zum Weird-Folk-Standardpersonal fast schon zu normal daher. Und normal und gediegen hört sich auch seine fünfte Platte an, *Ghost On Ghost*.

Nun rechnet man Iron And Wine ohnehin eher den Spielarten New Folk und Americana zu als dem Freak Folk, aber das überstrapazierte Wörtchen *weird* beschreibt recht gut, was man bei *Ghost On Ghost* so alles vermissen könnte. Es fehlt das Verschrobene, auch das Gebrochene, es gibt nichts Existenzialistisches, keine Verzweiflung, keine dunklen Gedanken, noch nicht mal richtig schlechte Laune – stattdessen träumerische Gefühlswelten, ambitioniert vertont. Das Album wurde in New York mit einer Menge herausragender Musiker aufgenommen; Mitglieder vom Tin Hat Trio, von den Jazz Passengers, von Sex Mob sowie von den Bands von Bob Dylan und Antony And The Johnsons waren dabei, die Streicher- und Bläserarrangements wurden von Fachleuten übernommen. Alles klingt äußerst durchdacht und geschmackvoll und langweilig. Vielleicht, weil das traditionell naturzentrierte Songwriting allzu vorhersehbar ist?



Mal wird mit träumerischem Timbre die »moonlight riverside« besungen, dann ist wieder jemand »free as a morning bird«. Die in bräsige Melancholie getauchten Kindheits- und Jugenderinnerungen verhandeln Gott, die Liebe und die Sterblichkeit, wenig überraschend sind auch die kryptisch-assoziativen Zeilen zum Wetter und die Verwunderung ob der Unzählbarkeit von Himmelskörpern. Wohlbekanntes Americana-Personal bevölkert die Songs: Der viel besungene »wise man« ist dabei, die »sinners« und »soldiers« und »widows«, »naked boys« und junge Mädchen. Soft Folk nennt man das wohl, Musik zur Weinverkostung.

Der Opener »Caught In The Briars« fängt noch rumpelig an, geht aber schnell in einen harmonischen Country-Auftakt über; heitere Bläser übernehmen die Chose, und dann setzen auch schon die Chöre ein. Sie werden uns bis zum letzten Track nicht mehr verlassen: ironische Doo-Wap-Doop-Chöre, 70er-Jahre-Zitatchöre, sphärische Engelschöre, unheilverkündende Atmo-Chöre … Die sanfte Stimme, das Instrumentarium und die etwas geschwollenen Arrangements zitieren Funky Jazz und Soul, die 70er hört man sowieso immer mit. Doch die Harmonien sind weniger hinreißend als bei Crosby, Stills, Nash & Young, die Melodien weniger eingängig als bei Simon & Garfunkel, die Melodieführung erinnert manchmal an Jackson Browne – nur etwas ausgefeilter, wohltemperierter und weniger gewagt.

Ein sparsam instrumentiertes Stück wie »Winter Prayers« lässt erahnen, wie schön doch alles sein könnte. Zwischen all der Virtuosität wünscht man sich die Gitarre und das rauschende Vierspurgerät der ersten Iron-And-Wine-Aufnahmen zurück.

Christiane Rösinger

ALESSI'S ARK
THE STILL LIFE

BELLA UNION / COOPERATIVE MUSIC / UNIVERSAL

ALBUM

CLARA LUZIA
WE ARE FISH

ASINELLA / BROKEN SILENCE

ALBUM

Was mit der Welt da draußen los ist, wie das Leben irgendwie weitergehen soll, mit all den großen und kleinen Katastrophen, die es zu meistern gilt – das treibt sowohl Clara Luzia als auch Alessi's Ark um. Die Londonerin Alessi Laurent-Marke plädiert dabei für den Rückzug in die Stille: zurück zur Liebe, zurück zur Natur. Ihr in der R.E.M.-Heimat Athens, Georgia, eingespieltes drittes Album klingt üppig, aber sacht, ist voller Chöre, Streicher und Geplucker. Nichts zwickt, alles flirrt. Doch man sollte sich von der klanglichen Zuckerwatte nicht einlullen lassen, in Laurent-Markes Texten blitzt ab und an ein Messer auf: »You can't hold me down anymore!«, skandiert sie etwa in »Veins Are Blue«, um beim heimlichen Hit der Platte, dem ungewöhnlich kargen und düsteren The-National-Cover »Afraid Of Everyone« zu zickiger Gitarre und schmalem Maschinen-Beat dreistimmig »I don't have the drugs to sort it out« zu heulen. Schade nur: Man darf nicht lange verweilen bei diesen Klangperlen. Irgendwer muss der Musikerin geflüstert haben, dass Lieder über drei Minuten Länge Unglück bringen, und so gelingen keine großen Spannungsbögen, alles bleibt flüchtig und skizzenhaft.

Ganz anders bei der Wahl-Wienerin Clara Luzia, die auf ihrem eigenen Label veröffentlicht. Sie und ihre Band lassen den Liedern auf ihrem fünften Album *We Are Fish* genug Raum und halten sich weiterhin an die von Luzia vor Jahren in einem Interview verkündete Devise: »Weg vom fragilen Singer-Songwriter-Ding, hin zur Musik mit mehr Eiern«. Hier gibt es elegante Wucht, raffinierte Arrangements, wundervolle Klaviermelodien stehen neben verzerrten Killer-Bassläufen, ein kräftiges Schlagzeug ertönt, die Luzia-typischen Streicher mäandern durch die Songs. Alles findet seinen rechten Platz und über allem schwebt Clara Luzias Gesang, hell und leicht angeraut, ein bisschen klingt es wie die Stimme der großen Katharina Thalbach in jungen Jahren.

In den Texten verdrischt Clara Luzia mal ironisch die »sozialen Medien« wie Fratzenbuch und Konsorten (in »No One's Watching«), mal behauptet sie hellsichtig und wenig naseweis »We Are Fish«, verpackt in so viel musikalische Euphorie, dass man dazu unbedingt tanzen muss. (An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Rezensentin sich die halbe Nacht um die Ohren schlug, weil ihr der Refrain des Titelsongs so bekannt vorkam, und sie schlussendlich im gehegten und gepflegten musikalischen Langzeitgedächtnis auf »Join Me In Death« von HIM kam. Das kann doch wohl nur Zufall sein?!) Natürlich gibt es auch eine Ballade, das hübsche »Light Is Faster Than Sound«, denn nach wie vor gilt: kein Laut ohne Leise! Hach, rund ist sie, diese Platte, und anrührend schön.

Barbara Schulz

JUSTIN TIMBERLAKE
THE 20/20 EXPERIENCE

RCA / SONY MUSIC

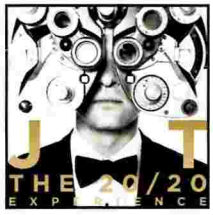
ALBUM

Was kommt nach einem Dasein als Hollywood-Schauspieler und *Social-Media*-Impresario? Nach dem Handschlag mit den stilprägendsten Sound-Konstrukteuren des HipHop, Pharrell Williams und Timbaland? Am ehesten doch wohl das Gefühl, dass es mit Anfang 30 richtig los geht und man sich endlich ein paar der folgenden Unarten erlauben darf: den Dreiteiler aus der Schutzhülle holen, weltmännisch mit Eiswürfeln im Whiskey-Tumbler klimpern und ein Nierenmikrofon beschmusen. Kurzum: als veritabler Popstar mal den smarten Lebemann raushängen lassen. Was bei einem Robbie Williams dann und wann in Richtung Komik abdriftet, hat bei Justin Timberlake und seinem neuen Album *The 20/20 Experience* Klasse. Und Stil.

Überall schnippt und wippt es, das Mitsummen geht von ganz alleine, das Tanzbein beginnt zu jucken. Timberlakes Talent, absoluten Überkitsch mit Kredibilität zu Popmusik für Jedermann und den letzten Skeptiker zu vermengen, wird auf *The 20/20 Experience* wieder voll ausgespielt. Konkret bedeutet das auch den Mut a) an der seit Erfindung der Internetbreitbandleitung sich nicht mehr ganz auf der Höhe der Zeit bewegenden World- und Nischenmusik-Expertise eines Timbaland festzuhalten und b) auf einem Gros der Lieder einer derart unter Beobachtung der Öffentlichkeit stehenden Platte einen avantgardistischen Ansatz zu fahren und die Stücke mit den durchschnittlichen Spielzeiten eines Mathcore-Albums zu versehen. Nach dem Überschreiten der 3:30-Minuten-Radioschallgrenze verfolgt *The 20/20 Experience* in 80 Prozent der Fälle einen dekonstruktivistisch-epilogischen Ansatz, den man auf einem Timberlake-Album nicht erwartet hätte.

Auch wenn Timbaland stellenweise auf altbekannte und -bewährte Strukturen zurückgreift, entsteht so zeitgemäße, bis in die hinterletzte Eck penibel ausproduzierte und dennoch eigenständige Popmusik. Begleitend dazu verbeugen sich Timbaland und sein Haus- und Hofassistent Jerome »J-Roc« Harmon vor den Großen des Pop, Soul und Funk. Das gipfelt in »Spaceship Coupe« und der charmanten Offerte, in Justins Zweisitzer-Raumschiff zu steigen, um in der Schwerelosigkeit und auf dem Mond allerlei liebliche Spiele zu treiben. Da tischt einem ein smarten Bürschchen wie Timberlake tatsächlich noch einmal die Uraltanalogie Raumschiff – Phallus und die Metapher vom Vordringen in die Tiefen des Alls auf – und am Ende gniedelt ein sexy Gitarrensolo rein, das auch Prince gut stehen würde.

The 20/20 Experience ist natürlich das etwas vorhersehbare Ineinandergreifen von *Justified* und *FutureSex/LoveSounds*, zeugt aber durch seine Kunstgriffe auch eindrucksvoll davon, dass hier eine der großen Poppersönlichkeiten unserer Zeit am Werk ist. Wer hätte gedacht, dass ein ehemaliger Disney-Hampel und Boygroup-Bubi mal derart erwachsene und gleichzeitig unprätentiöse Musik machen wird? Wenn sich Anfang 30 so anfühlt und anhört wie diese Platte, kann das nur ein klasse Alter sein.



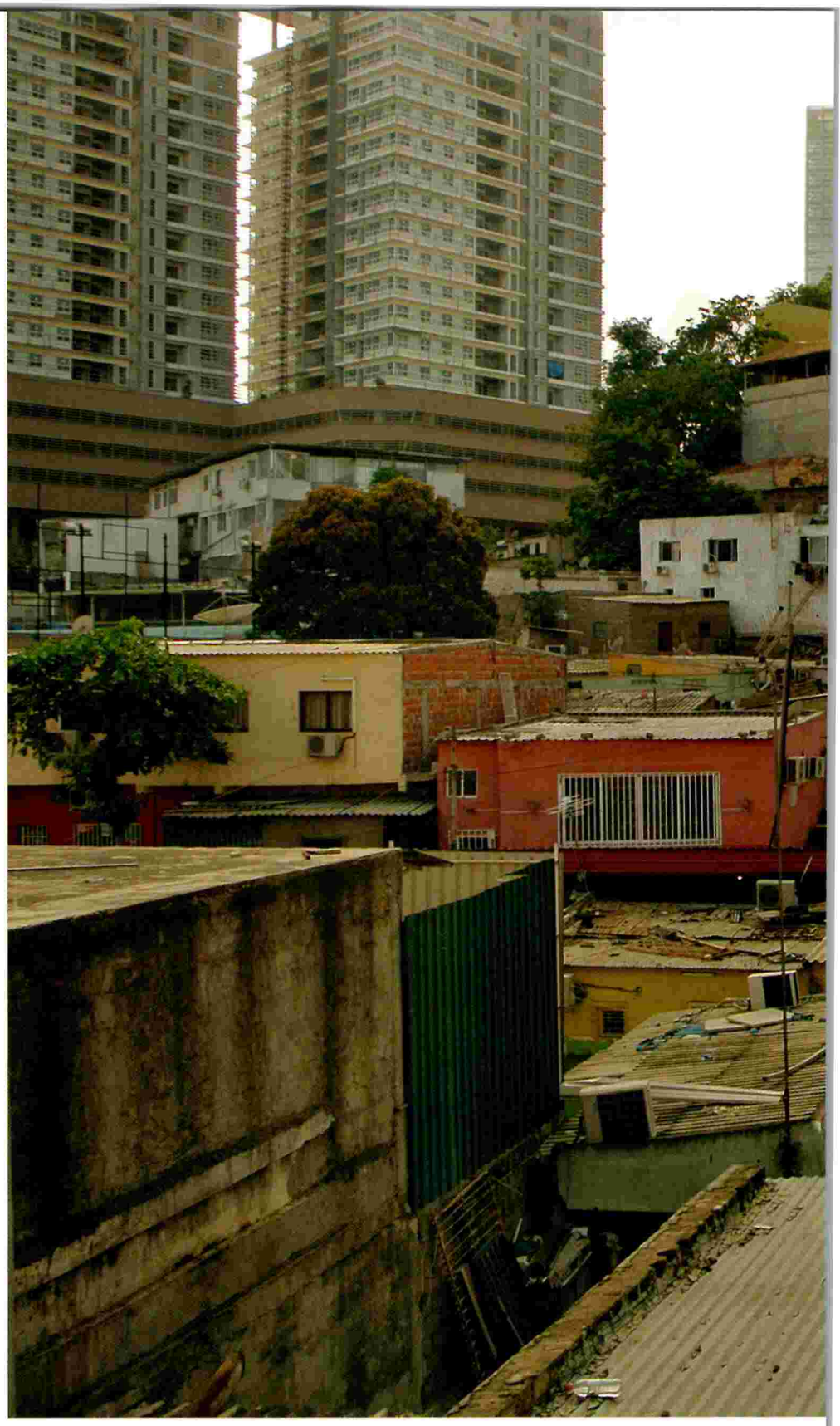
Jan Wehn

Ende

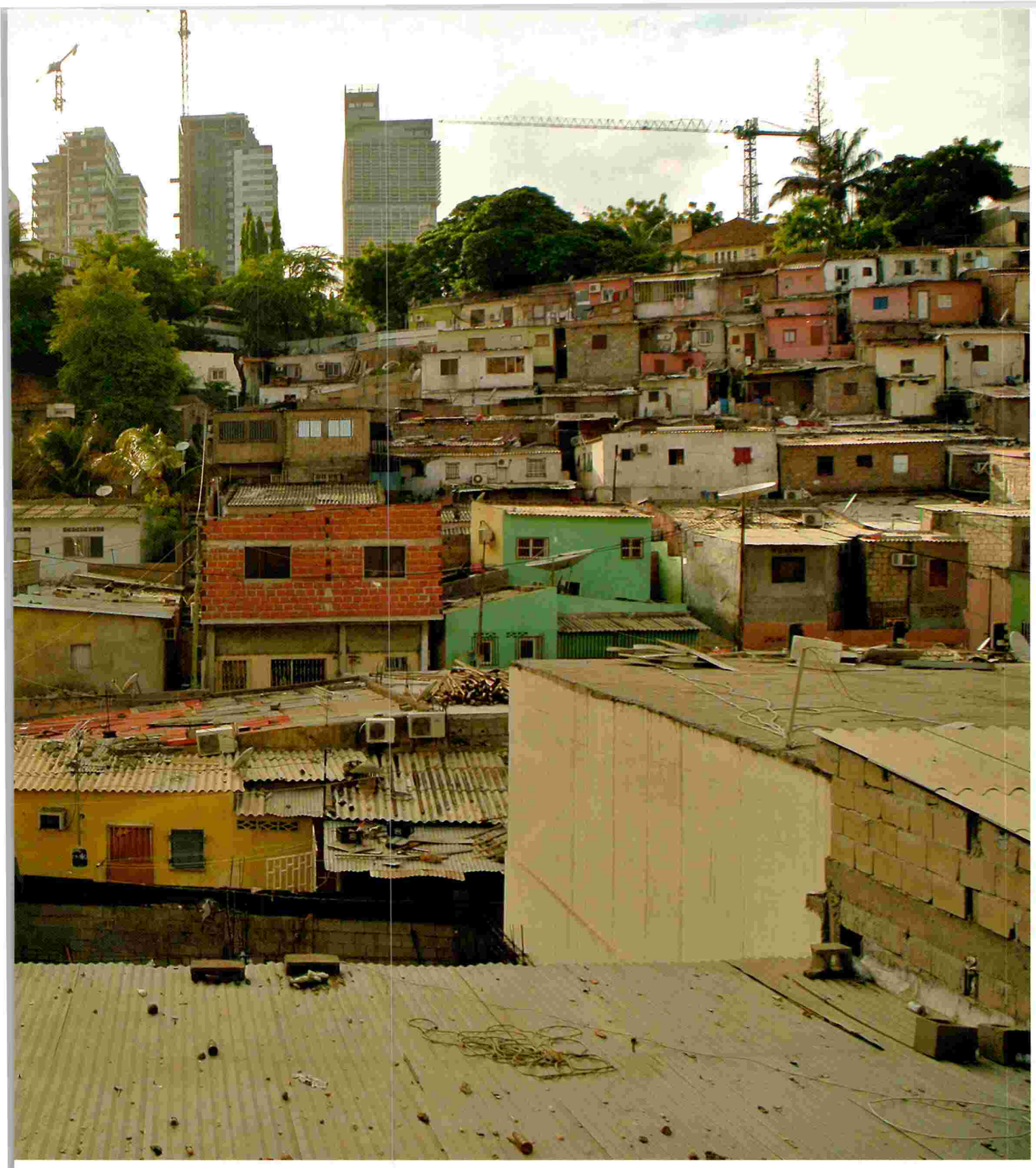
CD 108

1. Deptford Goth
»Union«
2. Lapalux
»Without You« feat. Kerry Leatham
3. Alt-J
»Breezeblocks (Submerse Remix)«
4. Bonobo
»Cirrus«
5. DJ Koze
»May Plans« feat. Matthew Dear
6. Ghostpoet
»Meltdown«
7. Charles Bradley
»Strictly Reserved For You«
8. Wire
»Love Bends«
9. Prinz Pi
»Rost«
10. Miss Kittin
»I Don't Know How To Move«
11. Ólafur Arnalds
»Brim«
12. The Knife
»Full Of Fire«

ZUSAMMENSTELLUNG: Jan Wehn



DAS ERDÖL DES GHETTOS



KUDURO

in Luanda, Angola

Keine andere afrikanische Großstadt tanzt zu einer dermaßen originellen urbanen Clubmusik wie Luanda, die Hauptstadt von Angola in Südwestafrika. Kuduro, vor ein paar Jahren auch hierzulande kurz in den Medien, ist überall in der Millionenmetropole – und doch muss man sich lange durch die endlosen Staus der Stadt kämpfen, um ihn zu finden. Eine nächtliche Suche.

TEXT: Florian Sievers FOTOS: Ngoi Salucombo

Schwarzer Himmel, schwarzes Wasser. Wer an diesem Strand einschläft, sagen sie hier, den holen die Wellen und der wacht auf der anderen Seite wieder auf. Das wäre dann irgendwo in Brasilien. Aber man schläft nicht mal eben so ein an diesem Ufer des schwarzen Atlantiks. Das hier ist kein Strandidyll. Die Stadt im Rücken hat mindestens fünf Millionen Einwohner. Und wahrscheinlich ebenso viele Dieselgeneratoren, Presslufthämmer, hupende Geländewagen. Sogar jetzt weht ihr Getöse herüber, nachts, auf diese schmale Halbinsel, die sich vor der Stadt kilometerweit durchs Meer schwingt. Die Stadt: eine Drehung, und man sieht sie. Vorn die Lagune, in der die Lichter der Luxusjachten dümpeln. Dahinter Luanda, Hauptstadt der República de Angola, Südwestküste von Afrika. Ihre glitzernde Skyline zackt sich in die Nacht wie eine pompöse Krone. Ganz oben ein gelb-schwarz-roter Edelstein, das Logo der staatlichen Ölfirma Sonangol: eine LED-Spielerei auf der Spitze des 100-Meter-Wolkenkratzers, den der Konzern vor Kurzem als neues Hauptquartier bezogen hat. Das alte, wesentlich kleinere Firmengebäude zerbröckelt nebenan im Schatten.

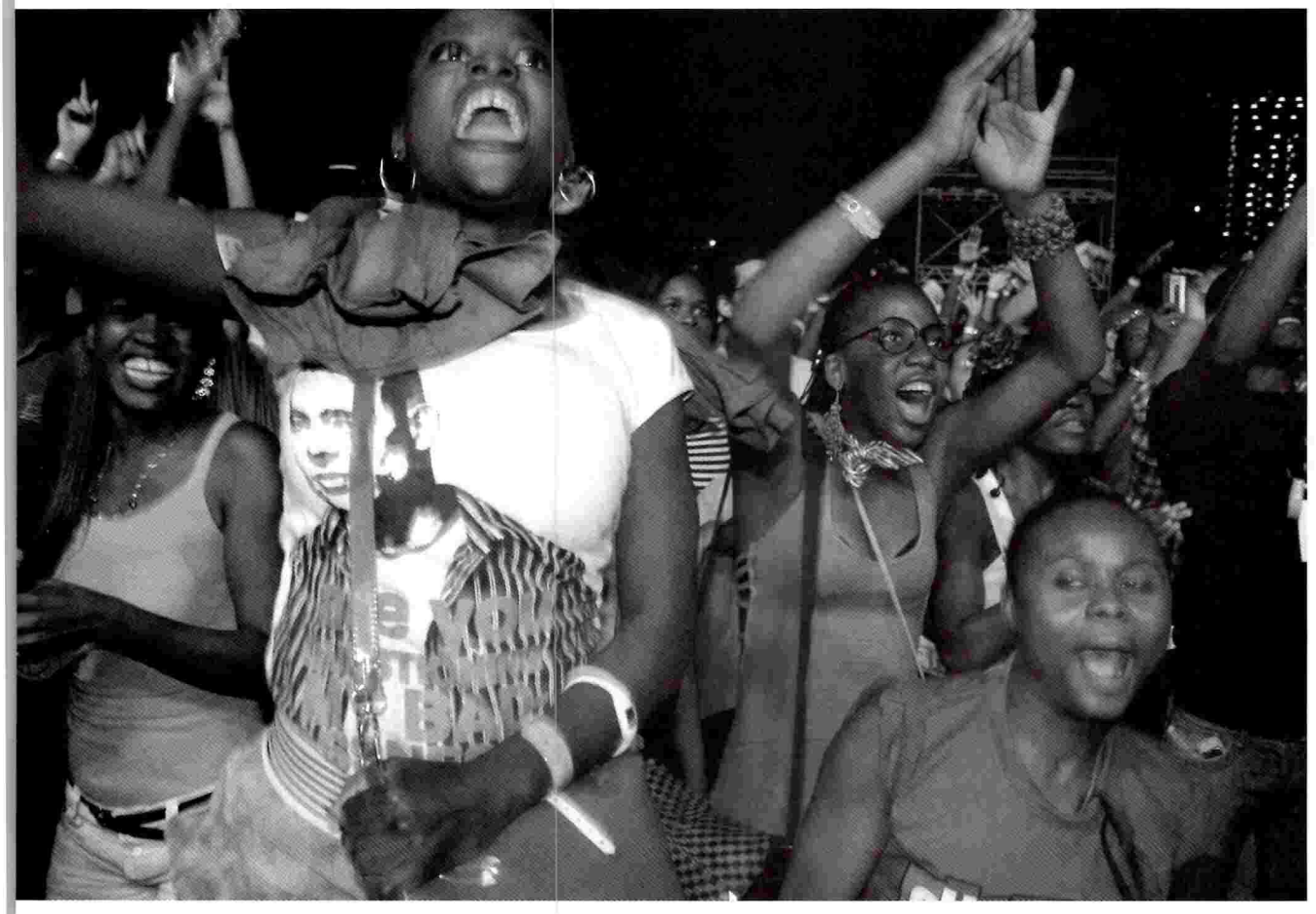
Aber ist das wirklich nur das Dröhnen der Stadt da drüben? Ist dieses Geklapper nicht vielleicht eine Snaredrum? Ist das Wummern dort ein Bass? Ist das schon wieder diese Musik? Vielleicht nur eine Täuschung, wahrscheinlich sogar. Schließlich hat man sie seit Tagen im Ohr. Trotzdem: zurück zum Auto, zurück in die Stadt, herausfinden, ob da was ist und woher es kommt. Natürlich wieder Stau, hier ist immer Stau, auch nachts, und natürlich mischt sich in das ewige Gehupe jetzt wirklich diese Musik, gespielt vom örtlichen Radiosender Rompimento FM.

Diese aus den lärmenden Eingeweiden Luandas geborene Musik, von der hier die Rede ist, heißt Kuduro, benannt nach dem Slang-Ausdruck für »harter Arsch«: elektronische Tanzmusik aus Afrika, ziemlich schnelle, stets ein bisschen schrottig klingende Breakbeats mit Snare-Geprassel, dazu quäkende Raps auf Portugiesisch, der Landessprache Angolas. Man erinnert sich vielleicht an die Berichte hierzulande vor ein paar Jahren. Damals hatte Kuduro einen kurzen Auftritt in Europa, dank Frederic Galliano sowie bald darauf dank des portugiesischen Projekts Buraka Som Sistema, das Kuduro für den westlichen Geschmack zugleich sowohl abmilderte als auch aufbrezelte. Die Musik war schnell wieder verschwunden aus Europa, zu gewöhnungsbedürftig wahrscheinlich. In Luanda jedoch brodelt Kuduro weiter. Er ist der Sound dieser Stadt, immer noch, vielleicht für immer, ständig, tags wie nachts.

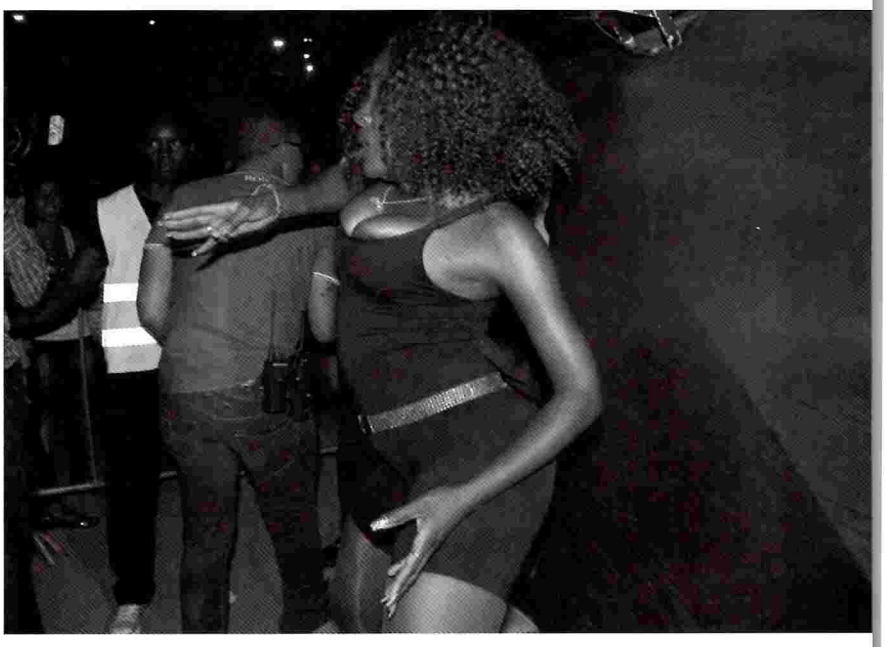
Eben darum ist Luanda auch eine Station im Großprojekt Ten Cities, für das das deutsche Goethe-Institut zurzeit Elektronikmusiker aus fünf afrikanischen und fünf europäischen Städten für gemeinsame Musikaufnahmen hin- und herschickt: auf der Suche nach produktiven Kurzschlüssen zwischen Szenen und Genres. Sie hat nun auch einen Tross Europäer, Journalisten und Musiker, hierher gebracht, neugierig und erwartungsvoll. Schließlich hat sich in keiner anderen afrikanischen Großstadt eine – aus europäischer Perspektive – dermaßen originelle urbane elektronische Tanzmusik etabliert wie in Luanda, Angola. Woanders auf diesem Kontinent produzieren sie lahme US-HipHop-Verschnitte oder kopieren mehr schlecht als recht seit Jahren die House-Beats von Masters At Work, wenn die Großstadtjugend in den Clubs unterhalten werden möchte. Funktionsmusik. Auch Kuduro ist zuallererst funktionale Musik zum Tanzen. Und Kuduro stellt – in einer Gesellschaft, die kein soziales Netz kennt – manchen Menschen die tägliche Portion Reis und Bohnen auf den Tisch. Aber Kuduro ist anders. Keine Kopie von irgendetwas.

GENOSSE PRÄSIDENT

Möglicherweise ist der Krieg, bekanntlich Vater aller Dinge, auch für Kuduro verantwortlich. Weil er das Land jahrzehntelang fast komplett von der Außenwelt abgeschnitten hat – und damit auch von der Popglobalisierung. Direkt nach der Unabhängigkeit vom Kolonialland Portugal hatte sich Angola 1975 in eine afrikanische Version des Dreißigjährigen Kriegs gestürzt. Dabei metzelten sich, grob vereinfacht gesagt, die verschiedenen Befreiungsgruppen, die eben noch erfolgreich gegen die Kolonialmacht gekämpft hatten, plötzlich gegenseitig nieder. Zwischen einer halben und einer Million Menschen kamen dabei ums Leben. Am Ende, vor gerade mal elf Jahren, war das ganze Land zerschossen, zerbombt, vermint, und die



»Gesang und softe Musik ziehen uns nicht so an. Es muss krachen.«



»Die Informationen müssen in einen Schönheitssalon, bevor sie an die Öffentlichkeit gebracht werden können.«

ehemalige Bürgerkriegspartei Movimento Popular de Libertação de Angola, kurz MPLA, hatte gewonnen. Offiziell ist die Partei sozialistisch, in ganz Luanda rühmen Wandmalereien noch immer Industriearbeiter und das Sturmgewehr AK-47, oder sie deklamieren Slogans wie: »Agricultura é a base e a indústria o factor decisivo.« (»Die Landwirtschaft ist die Basis und die Industrie ist der entscheidende Faktor.«)

An der Spitze der MPLA, der Regierung, des Staates und der Armee steht heute der ehemalige Befreiungskämpfer José Eduardo dos Santos. Wenn er anrollt, werden in Luanda komplette Viertel abgeriegelt, der ohnehin staugeplagte Verkehr kollabiert für Stunden. »Genosse Präsident«, wie er sich nennen lässt, rauscht dann mit einer ganze Flotte schwarzer Mercedeslimousinen vorbei. Davor und dahinter Pick-ups, schwere Maschinengewehre auf dem Dach, Soldaten mit Tarnmasken auf der Ladefläche. Diese starken, aber doch eher unsozialistischen Auftritte sind finanziert vom Erdöl: Angola ist zusammen mit Nigeria der wichtigste Ölproduzent Afrikas, das schwarze Gold ist für fast die komplette Wirtschaftsleistung des Landes verantwortlich. Im Flugzeug von Europa nach Angola sitzen denn auch außer ein paar Nutten und einer Nonne fast nur Ölindustriemänner: massige Körper in Longsleeves, verwaschene Tätowierungen, Schlangenblicke, Schnauzbärte – der Typ Mensch, der von Geld angezogen wird. Sinnigerweise prangt auf dem angolanischen Geldschein für 50 Kwanza, wie die örtliche Währung nach einem großen Fluss heißt, eine Bohrinsel.

Für viele Angolaner ist dieser Geldschein allerdings der einzige Kontakt zum Ölgeschäft. Denn das autoritär regierte Angola gehört zu den korruptesten Ländern der Welt, auf Augenhöhe etwa mit Somalia. Das viele Geld landet in den Taschen weniger. Zurzeit kaufen der Präsident und seine Familie im ehemaligen Sklavenhalterland Portugal reihenweise Luxusimmobilien, Banken, Weingüter oder Telekommunikationsunternehmen auf – wovon auch nicht-wohlhabende Angolaner mit einem gewissen Grinsen erzählen. Außerdem deckt sich Angola in Portugal mit Lebensmitteln ein, weil im eigenen Land immer noch viele Felder vermint sind und die Infrastruktur in Trümmern liegt. Darum, wegen der Korruption und weil die Ölfirmen jeden Preis zahlen, ist Luanda übrigens für Europäer, die nicht auf gewohnte Lebensstandards verzichten möchten, eine der teuersten Städte der Welt. Teurer als New York oder Oslo und nur knapp hinter Tokio. Ein Bier kostet umgerechnet neun Euro, ein mittelgroßes Appartement auch mal 15.000 Euro. Im Monat, nicht im Jahr.

Allerdings: Hinter der Glitzerfassade ist das Land noch immer eins der ärmsten der Welt. Während die einen Hummer essen, würden die anderen, nämlich jeder dritte Angolaner, ohne Lebensmittelspenden aus den Industriestaaten schlicht verhungern. Inspiriert vom arabischen Frühling gingen hier Anfang 2011, wenn auch letztlich erfolglos, Menschen auf die Barrikaden. Der Soundtrack dazu: klar, Kuduro.

A VIDA É FESTA

Irgendwo in dieser Stadt, zwischen all ihrem Krach und Ruß, spielt diese Musik auch jetzt. Also runter von der Halbinsel und die Marginal entlang: eine Uferpromenade mit Palmen sowie ein paar ungewöhnlichen Features für eine afrikanische Großstadt. Gleißende Straßenbeleuchtung, Mülleimer, die geleert werden, tatsächlich Fußgängerampeln sowie der vermutlich einzige Radweg von hier bis runter nach Kapstadt. Die sechsspurige Renommierstraße sieht aus wie Miami Beach. Mit dem Unterschied, dass die meisten Zubringerstraßen Schlaglochpisten sind. Weshalb sich manche Neureiche ihren Ferrari mit einem Lastwagen hierher karren lassen, um ihn ein bisschen auf und ab zu fahren.

Rechts ab in die Innenstadt. Durch eine Mischung aus heruntergekommenen Plattenbauten, an denen Klimaanlagenkästen entlangmetastasieren, Häusern aus den 60er-Jahren, die in verschiedenen Stilen des Modernismus erbaut wurden, sowie verwitterten Kolonialgebäuden mit geschwungenen Torbögen. In einem davon das Elinga Teatro: ein Club mit Graffiti an den Wänden und Ateliers nebenan, in dem nur der Open-Air-Dancefloor darauf hinweist, dass man nicht in Berlin ist. Das Gebäude steht zwar unter Denkmalschutz, soll aber trotzdem bald abgerissen werden. Denn hier entsteht demnächst ein Luxuswohnhaus. Wie überall in der Stadt die alten Häuser eins nach dem anderen plattgemacht werden. Dann tauchen mürrische chinesische Bauarbeiter in Overalls auf, in Orange oder Lila samt passenden Helmen, und ziehen ein weiteres Glitzerhochhaus in die Höhe. Ganz Luanda ist eine Baustelle.

Und ein endlos sich windender Stau. Der besteht in der Innenstadt nahezu ausschließlich aus brandneuen japanischen SUVs. Dazwischen Straßenhändler, die von Kartoffelchips bis Kloschüsseln komplette Supermarktsortimente auf dem Kopf tragen. Und Schwärme von *Candongueiros*, weiß-blauen Minibus-Taxis, immer dasselbe Modell, Toyota Hiace, auf der Seitentür Plakate für die nächste Kuduro-Veranstaltung oder Slogans wie »A vida é festa« – das Leben ist eine Party.

IMMER NACH OBEN

So klein wie die Oberschicht ist auch die Innenstadt Luandas, umspült von einem endlosen Meer aus Wellblechhütten und flachen Steinbauten. Ganze Straßenzüge sind auf Müllbergen errichtet, in der Regenzeit säuft alles ab. Draußen, in den ärmeren Vierteln der *Musseques*, was in der lokalen Sprache Kimbundu »roter Sand« bedeutet, begann Ende der 80er Kuduro. Also noch mitten im Bürgerkrieg. Presidente Gasolina und Principe Ouro Negro, die beiden Moderatoren der beliebten Kuduro-Fernsehsendung Sempre a subir (Immer nach oben), erinnern sich noch an Kämpfe und Flucht. »Das hat uns zu einem eher aggressiven Musikstil gebracht«, sagt Presidente Gasolina. »Gesang und softe Musik ziehen uns nicht so an. Es muss krachen.«

Zunächst war Kuduro vor allem ein Tanz, erschaffen vom ehemaligen Tanzlehrer und Michael-Jackson-Double Tony Amado, der gerade aus der Provinz in die Stadt gekommen war. Angeblich hatte ihn Jean-Claude Van Damme dazu inspiriert, der im Film *Kickboxer* (1989) in einer Szene betrunken in einer Bar tanzt. 1996 veröffentlichte Amado das Lied »Amba Kuduro Mamá« (»Tanz den harten Hintern, Mama«) samt zugehöriger Tanzschritte. Heute besteht Kuduro meist aus einer Mischung aus traditionellen Schritten, etwa vom akrobatischen Karnevalstanz Kazukuta, theatralischen Elementen sowie auch Breakdance, Clowning und Krumping.

Ebenso wie der Tanz ist auch die Musik Kuduro, die sich bald als eigenständiges Genre etablierte, eine Mischung aus traditionellen und importierten Formen: House und Techno treffen bei schnellen 130 bis 150 BPM auf angolanische Rhythmen wie Semba oder Kizomba. Gerappt wird dazu auf Portugiesisch oder Calão, einer Kreolsprache mit Bestandteilen

aus Kimbundu und Portugiesisch. Es ist eine Energieform, die von der jungen Generation nutzbar gemacht wurde, um die Codes der Ahnen nicht zu vergessen, sagen manche. »Es ist europäische House-Musik, die mit Elementen aus Afrika kontaminiert wurde«, sagt Jomo Fortunato, 51 Jahre alt, der bekannteste Kulturkritiker Angolas. Und dabei ziemlich Punkrock. So verzerrt etwa der Endzwanziger DJ Satelite die Bassdrums seiner Kuduro-Tracks absichtlich und lässt seine MCs Gesangsspuren über Raummikrofone zu Backingtracks einbrüllen. »Die Angolaner«, sagt er, »haben den Kick gern heftig.«

AFRIKANISCH UND HIP

Lange war Kuduro der Underground von Luanda. Wurde nur in den *Musseques* an Straßenecken gehandelt, über die blechernen Soundsysteme der *Candongueiro*-Taxis verbreitet, über Bluetooth-Verbindungen zwischen Mobiltelefonen weitergegeben. Cabo Snoop, einer der größten Stars der aktuellen vierten Welle von Kuduro-Produzenten, hat sein Hitalbum darum *Bluetooth* genannt. Bei der nächtlichen Tour durch Luanda taucht er plötzlich auf, in *Ghostbuster*-T-Shirt, lila skinny Jeans, mit einem von Smarties besetzten Gürtel um die Hüfte und einer USA-Flagge um den Kopf. Oft erinnert der Kuduro-Look heute an den von New-Rave in Europa Mitte der 2000er-Jahre: bunte riesige Brillengestelle, blondierte Iro-Streifen, flamboyant, teilweise regelrecht queer, was in den traditionell meist homophoben afrikanischen Gesellschaften nicht besonders häufig vorkommt. Aber Kuduro ist jetzt ja auch global angebunden: Die Kuduristas haben in den *Musseques* zwar oft kein fließend Wasser, aber dennoch Internet und Satelliten-TV. Einige von ihnen entwickeln Kuduro gerade mit einer kräftigen Prise Daddel-Deep-House weiter: zu Ku-House, wörtlich genommen »Hinternhouse« – »duro«, das Harte, fehlt also.

»Und die Politik nutzt jetzt Kuduro für sich, Regierung wie Opposition, weil sie damit die jungen Leute erreichen«, erklärt Otiniel da Silva, den, weil sein Name so ungewöhnlich ist, jeder Mano nennt, was einfach nur »Typ« bedeutet. Der 37-Jährige arbeitet, wie er sagt, als »soziokultureller Aktivist«. Was vor allem heißt, dass er, wie fast jeder hier, einen Haufen Jobs hat: Kurator, Lehrer in sozialen Projekten, Konzertveranstalter, Ausstellungsmacher. Kuduro, eben noch vom Establishment verachteter Proleten-Sound aus den Armenvierteln, gilt jetzt als Visitenkarte für das moderne Angola. Afrikanisch und hip zugleich. Die Agentur des Präsidentensohnes Coreón Dú hat denn auch gerade Kuduro-Gigs mit Musikern und Tänzern in europäischen Städten organisiert, 2011 in Berlin, 2012 in Stockholm, Amsterdam und Paris. Sogar im wörtlichen Sinne staatstragenden Kuduro gibt es mittlerweile. So lässt sich der populäre Kudurista Dog Murras Gerüchten zufolge von einem Militärgeneral sponsern. Und im Booklet der CD *Dança Ventoinha* des Projekts Os Amigos De Angola (Die Freunde Angolas), auf der sich auch ein paar Kuduro-Tracks befinden, ist der Produzent Rei Helder abgebildet, wie er mit dem Präsidenten und dessen Gattin plaudert oder devot grinsend seine CD an Schlipsträger verteilt.

Die Regierungspartei MPLA muss widerborstige Kuduristas dabei oft gar nicht einschüchtern. Sie kaufen sie einfach, erzählt ein ranghoher Politiker beim Abendessen zu extravaganten Pizzakreationen mit Stockfisch und Zimt sowie brüllend scharfer Soße. Dazu gibt es südafrikanischen Mittelklasse-Rotwein, der hier 100 US-Dollar die Flasche kostet. Der Strom ist gerade mal wieder ausgefallen, die Generatoren ringsum verbreiten infernalischen Krach und erzeugen pulsierendes Licht. Ziemlich psychedelisch.

EUPHORISCH, NICHT SELBSTZERSTÖRERISCH

»Man muss berücksichtigen, dass man in einem Land wie dem unseren eben nicht gut über alles sprechen kann«, sagt der Kuduro-Produzent und -MC Sacerdot. »Aber ich habe nie Angst, das zu schreiben, was ich fühle.« Sacerdot, 27 Jahre alt, klein und dunkel, lächelt selten, denkt viel. Sein Künstlername heißt übersetzt Priester, was ziemlich gut passt. Ursprünglich wollte er mal Journalist werden. »Aber die Informationen müssen dann in einen Schönheitssalon, bevor sie an die Öffentlichkeit gebracht werden können«, sagt er. In seiner Musik könne er dagegen direkt zu den Menschen sprechen. »Mit Kuduro erreichen die Leute hier im Ghetto etwas«, erklärt er. »Das sind Menschen, bei denen nichts vom Erdölgeld ankommt. Aber mit Kuduro haben sie Erfolg, sie können reisen oder sich ein gutes Auto kaufen. Kuduro ist also das Erdöl des Ghettos.«

Sacerdots »Ghetto«, wie er es selber nennt, ist die Innenstadt-nahe *Musseque* Sambizanga. Das Ende der Suche. Das Ziel der Fahrt. Denn hier steigt gerade eine *Festa de Quintal*, eine private Hinterhofparty: Etwa 60 Menschen tanzen auf gestampftem Lehm zu Kuduro, Kinder, Erwachsene, sogar ein älterer Herr wippt mit. Unter einer kleinen Überdachung ein paar Laptop-DJs, daneben Stereoanlagen-Boxen, total übersteuert, aber sie übertönen den klapprigen Generator, der daneben läuft. Die Gastgeberin Lucia drückt den Überraschungsgästen sofort einige Dosen Cuca in die Hand, das lokale Bier. Die Stimmung: euphorisch, aber nicht selbstzerstörerisch. Es raucht fast niemand. Als hätten die Menschen von dem alles beherrschenden Öl-Business eins gelernt: Ein Funke, und hier fliegt alles in die Luft.

Die Party, lange gesucht, endlich gefunden, zehrt Energie. Darum zum Abschluss der Nacht noch ein Essen auf einem Dach: ein informelles Restaurant in einem alten Haus, im Hof ein kleiner Grill, davor eine mit Schlaglöchern übersäte Straße ohne Beleuchtung, auf der eine endlose Reihe von Tankzügen, Zementlastern, Traktoren und schweren Baufahrzeugen vorbeirumpelt. Es gibt Süßwasserfische, deren Gattungsnamen niemand kennt, aus dem nahen Fluss Kwanza. In den Bäumen ringsum schlafen Schwärme hellblauer Riesenvögel, was das Gehirn erst nach mehrmaligem Hinsehen versteht. Als hätten sich die hellblauen *Candongueiro*-Taxis nachts verwandelt, um hier Pause zu machen. Und für einen kurzen Augenblick herrscht tatsächlich Ruhe.

HeldInnen gesucht

Für den taz Panter Preis 2013 suchen wir die Heldin des Wandels und den Helden des Alltags, die Kollektive und Vernetzten, die Engagierten und die Menschen mit neuen Ideen.

Helfen Sie uns. Nennen Sie uns Ihre HeldInnen, damit wir wahre Heldentaten ans Licht der Öffentlichkeit bringen können!

Der taz Panter Preis ist ein Projekt der taz Panter Stiftung und ist mit zweimal 5.000 Euro dotiert.

taz.panterpreis 2013

Ihr KandidatInnenvorschlag bis 5. Mai an: taz.die tageszeitung | Panter Preis | Rudi-Dutschke-Str. 23 | 10969 Berlin | panter@taz.de | www.taz.de/panter

HeldInnen der
FREIHEIT
Bis 5. Mai bewerben
unter **www.taz.de/panter**

HeldInnen der
GERECHTIGKEIT
Bis 5. Mai bewerben
unter **www.taz.de/panter**

HeldInnen der
ENERGIEWENDE
Bis 5. Mai bewerben
unter **www.taz.de/panter**

HeldInnen für
FREIRÄUME
Bis 5. Mai bewerben
unter **www.taz.de/panter**

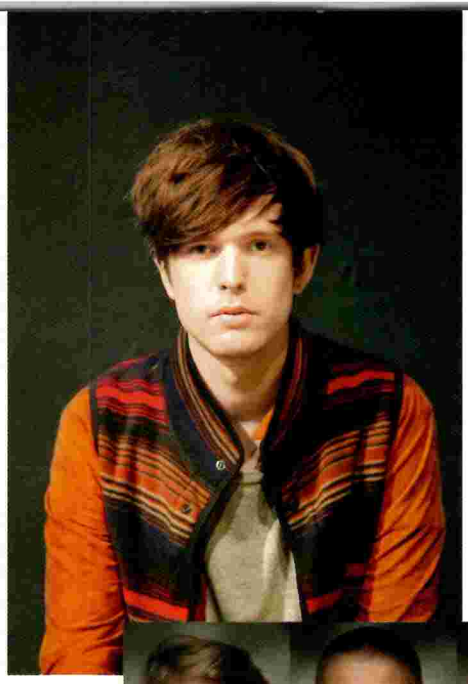
HeldInnen mit
UTOPIEN
Bis 5. Mai bewerben
unter **www.taz.de/panter**

HeldInnen des
ALLTAGS
Bis 5. Mai bewerben
unter **www.taz.de/panter**

HeldInnen des
DATENSCHUTZ
Bis 5. Mai bewerben
unter **www.taz.de/panter**

HeldInnen der
SOLIDARITAT
Bis 5. Mai bewerben
unter **www.taz.de/panter**

SPEX PRÄSENTIERT



James Blacke

Die Nerven

Electronic Beats Festival
James Blake

16.05. Köln – E-Werk

James Blake is back, etwas aufgeräumter und eingängiger – doch keine Sorge, er ist immer noch James Blake. Beim EB Festival gibt er den Headliner, daneben sind noch zu sehen: Dan Deacon, Trust, Reptile Youth und Popnoname.

New Found Land

29.04. Köln – Studio 672
01.05. Offenbach – Hafen2
02.05. Krefeld – Jazzkeller
03.05. Berlin – Privatclub
04.05. Hamburg – Molotow Bar
07.05. Dresden – Societätstheater
08.05. Nürnberg – Club Stereo
09.05. Hannover – Lux

Die Schwedin Anna Roxenholt alias New Found Land befindet sich für ihr neues Album auf dem steinigen Weg der Wieder-Selbstfindung. Musikalisch verorten lässt sich das irgendwo zwischen 80er- und Indie-Pop.

A$AP Rocky

04.06. Dortmund – FZW
05.06. Berlin – Astra
06.06. Hamburg – Docks

Die Entspanntheit der Ostküste, das Raue des New Yorker Rap. die Melodiösität des Hip-Hop aus Houston: Rakim Meyers alias A$AP Rocky bewegt sich spielend leicht im Dschungel des Sprechgesangs.

Ethan Johns

09.04. Köln – Die Wohngemeinschaft
11.04. Berlin – Lido
12.04. Dresden – Thalia Kino

Nebst seiner Tätigkeit als Produzent (u.a. Ryan Adams) hat Ethan Johns dieser Tage auch ein sehr gutes Soloalbum aufgenommen. Schüchtern croonend kann man ihn nun auf drei bestuhlten Konzerten live erleben.

Die Nerven

28.03. München – Kafe Kult
02.04. Aachen – Autonomes Zentrum
03.04. Hamburg – Golden Pudel Club
04.04. Chemnitz – Atomino
05.04. Berlin – Naherholung Sternchen
06.04. Solingen – Waldmeister e.V.
27.04. Stuttgart – Self Service

Und plötzlich waren Die Nerven Teil der ganz neuen deutschen Welle junger, popdiskursfreundlicher Gitarrenbands. Im letzten Jahr geisterten sie noch mit der ziemlich lustigen Interpretation eines Lana-Del- Rey-Songs durchs Netz. Und nun: auf in die sogenannte echte Welt.

Ghostpoet

04.05. Krems – Donaufestival
05.05. Erlangen – E-Werk
06.05. München – Feierwerk
08.05. Berlin – Lido
09.05. Hamburg – Uebel & Gefährlich
10.05. Köln – Gebäude 9
12.05. Basel – Kaserne
13.05. St. Gallen – Palace
14.05. Frankfurt a.M. – Nachtleben

Mit einer Mischung aus Post-Dubstep, Rap, Dub, UK Garage und Pop hat der Brite Ghostpoet aka Obaro Ejimiwe einen eigenen Stil gefunden, der an einen Hybriden aus The Streets und James Blake erinnert.

Savages

16.05. Köln – Gebäude 9
17.05. Berlin – Lido
19.05. Frankfurt – Zoom

Mit ihrem energiegeladenen und rotzigen Post-Punk-Entwurf »Flying To Berlin/Husbands« spielte sich das Londoner All Girl-Ensemble Savages binnen kürzester Zeit in alle Munde und verbeugt sich gleichzeitig vor den ganz Großen des Genres.

The Strypes

10.05. Hamburg – Indira

Sie tragen die Frisuren der frühen Beatles und sind zwischen 14 und 16 Jahren. Diese jungen Briten namens The Strypes können einen schon erstaunen. Ob die Retro-Verliebtheit wirklich was ist, schaut man sich in Hamburg am besten selbst an.

Ólafur Arnalds

20.05. Zürich – Kaufleuten
21.05. München – Muffathalle
22.05. Wiesbaden – Ringkirche
23.05. Köln – Kulturkirche
24.05. Berlin – Babylon
25.05. Hamburg – Kampnagel
26.05. Leipzig – Theaterfabrik
29.05. Wien – Radiokulturhaus
31.05. Nürnberg – Musiksaal
01.06. Karlsruhe – Tollhaus

Der isländische Multiinstrumentalist Ólafur Arnalds überzeugt schon seit geraumer Zeit mit klassisch Arrangiertem aus Klavier, Streichern und minimaler Elektronik. Musik zum Sitzen und, genau, zum Tanzen.

Buchpräsentation SPEX 33 ⅓

11.04. Berlin – Ocelot

Max Dax, Anne Waak und Spex-DJ's

Die SPEX-Autoren Max Dax und Anne Waak haben ein Buch herausgegeben, das die besten Texte aus der gesamten Geschichte dieses Magazins versammelt – 33 ⅓ Jahre Popkultur. Das muss gefeiert werden.

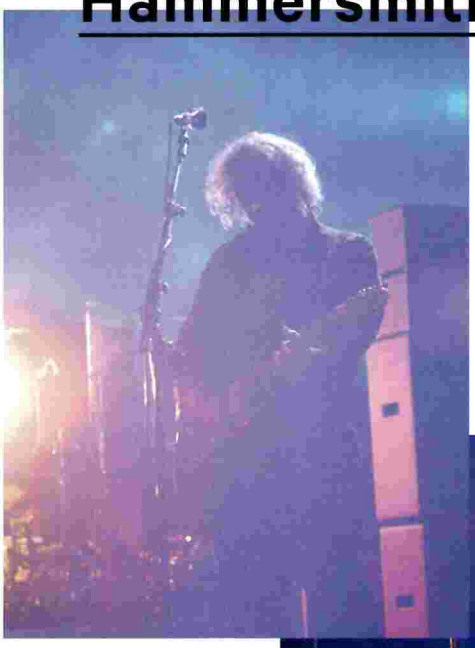
Phosphorescent

11.05. Berlin – Berghain/Kantine
12.05. Köln – Blue Shell

Der hinter dem Alias Phosphorescent steckende Singer/Songwriter Matthew Houck klingt mit seinem fragilen Organ neuerdings größer und mysteriöser als je zuvor. Feuerzeug schwenken erlaubt.

RÜCKBLENDE

My Bloody Valentine
Hammersmith Apollo, London



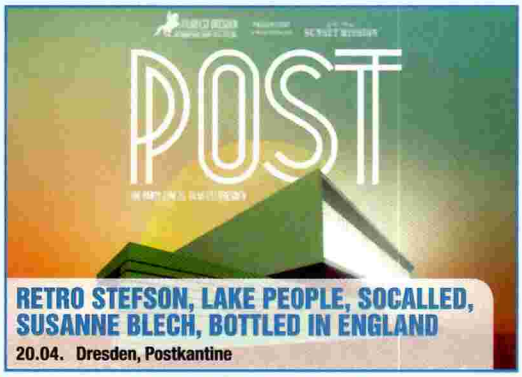
TEXT: Johannes von Weizsäcker
FOTOS: Kim Jakobsen To

Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* aus dem Jahr 1966 enthält eine rockmythologische Schlüsselszene: Ein vollkommen apathisches Publikum sieht einer Rockband – den Yardbirds – zu. Erst als Gitarrist Jeff Beck sein Instrument zertrümmert, wird das Publikum beweglich und stürmt die Bühne. Im Londoner Hammersmith Apollo, einem rockmythologisch bedeutsamen Ort – hier brachte David Bowie Ziggy Stardust um, hier nahmen Dire Straits ihr Live-Album auf – , hatten wir Balkonsitzplätze zugeteilt bekommen und wurden an die *Blow Up*-Szene erinnert: Starr saß man, während unten auf der Bühne My Bloody Valentine regungslos ihren einzigartig wattierten Höllenfeuerkrach entfachten – erstaunlich, wie laut die vielen lauten Stellen trotz Ohrenstöpsel noch in den hinteren Rängen waren. In den vorderen Reihen muss der Lärm geradezu transzendentale Ausmaße erreicht haben.

Dabei fing es bei mäßigem Pegel an, mit »I Only Said« und »When You Sleep« vom Album *Loveless*, auf dem die Band ihre wabernden Endzeitharmonien und Hauchgesänge in endgültigen Meilensteinstatus komprimierte, sich anschließend für anderthalb Jahrzehnte verabschiedete und tausend nichtigen Nachahmern aus Shoegaze, Drone Metal und Witch House das Feld überließ. Auf ihrem neuen Album *m b v* hauchen und dröhnen sie auch wieder sehr schön, allerdings fielen die wenigen Stücke, die hiervon im Apollo erklangen, etwas ab.

Fürs Konzert übernommen wurde vom neuen Album jedoch die Krach-Dramaturgie: Wie auch *m b v* war das Konzert am Ende doppelt so laut wie zu Beginn - besonders schön war es bei »Only Shallow« und im zehnminütigen White-Noise-Teil von »You Made Me Realise«: ganz und gar unmaskuline und tieftraurige Gitarrenwände, klangliches Nichts, ekstatische Apathie, so niederschmetternd, dass kein Gitarrenzertrümmern, kein bühnenstürmender Aufstand Sinn ergeben hätte. Toll und traurig, dass das Ende des Rock'n'Roll auch nach 22 Jahren noch so aufregend klingen kann. /

www.ADticket.de
MEIN TICKETPORTAL



...und 30.000 weitere Shows & Festivals
Tickets auf www.ADticket.de

SPEX ABO

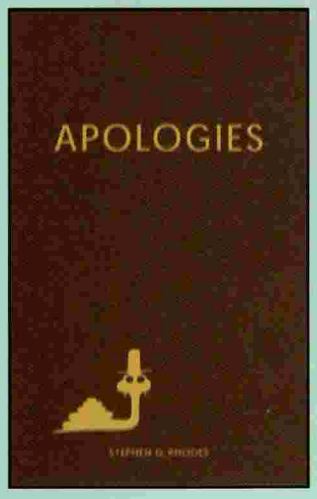
PRÄMIENWAHL

Für die ersten 30 Neuabonnenten gibt's einen 30-Tage-Premium-Account für den Musik-Streaming-Dienst WiMP!

WiMP

2 JAHRE SPEX

16 HEFTE / 80 EURO*



MAX DAX & ANNE WAAK (HRSG.)
33 ⅓ JAHRE SPEX
METROLIT
BUCH

Der Titel erklärt sich von allein. Ein schönes Geschenk für alle SPEX-Freunde ist dieses im kürzlich gegründeten Metrolit-Verlag erschienene Buch, das einen umfangreichen Blick auf 33 ⅓ Jahre SPEX wirft.

STEPHEN G. RHODES
APOLOGIES
MIGROS MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST & JRP RINGIER
KATALOG

Ausgestattet mit zahlreichen popkulturellen Bezügen, widmet sich Rhodes unter anderem der Aufarbeitung der amerikanischen Geschichte vom Genozid an den Ureinwohnern über Sklaverei bis zur Historie Hollywoods.

ABONNENT DER AUSGABE: JENS FRIEBE

Jens Friebe, Musiker, liest SPEX seit Anfang der 90er.

Mein bisher intensivstes und gleichzeitig zwiespältigstes Leseerlebnis mit der »neuen« SPEX hatte ich bei der Nummer 2. Dort wurde die mir befreundete Band Brockdorff Klang Labor von einer Leipziger Gelehrten als kryptoreaktionär hingerichtet, während die Review direkt nebenan Max Herre als Retter der Subversion im Pop feierte. Obwohl ich mit beidem nicht einverstanden war, spannte sich mir zwischen beiden Positionen, zwischen der Rückkehr kritisch theoretischer Schärfe und dem Rückbau indie-snobistischen Dünkels, sofort ein weiter Raum schönster Möglichkeiten auf, der von so guten Autoren wie Seeßlen, Diederichsen, Mohr und Jurt seither ja auch schon aufs Inspirierendste bespielt wurde. Oder wie wir *Intro*-Autoren immer sagen: Man darf gespannt sein.

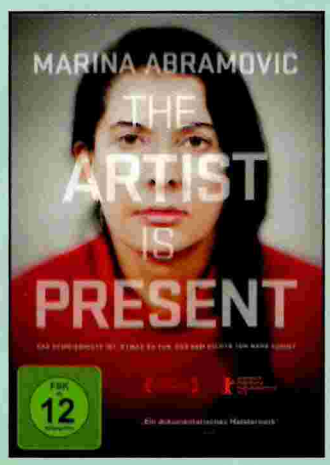
1 JAHR SPEX
8 HEFTE / 40 EURO**

JAMES BLAKE
OVERGROWN
UNIVERSAL
CD

Lange erwartet, endlich da. Vom Schlafzimmerproduzenten-Wunderkind James Blake gibt es neues Material. Darauf klingt er weniger zerrissen, dafür selbstbewusster und eingängiger. Aber immer noch nach James Blake.

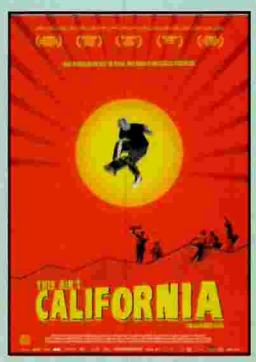
THE KNIFE
SHAKING THE HABITUAL
RABID/COOPERATIVE
CD

Misst man die bisherigen Alben des Duos The Knife an ihrem neuen Langspieler *Shaking The Habitual*, klingen sie auf einmal wie fröhliche Popmusik voller Lebensbejahung. The Knife sind düsterer, sperriger, befremdlicher als je zuvor.



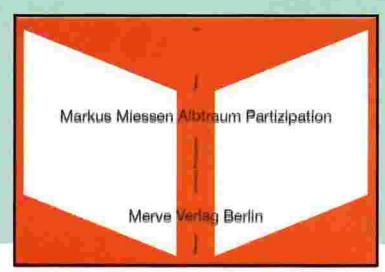
MARINA ABRAMOVIĆ – THE ARTIST IS PRESENT
EURO VIDEO
DVD

Für viele Besucher des MoMA, die gegenüber von Marina Abramovic Platz nahmen, war es eine grundstürzende Erfahrung. Der Dokumentarfilm Marina Abramović – *The Artist Is Present* erklärt, warum: Diese Frau *ist* Kunst.



THIS AIN'T CALIFORNIA
SONY
DVD

Der fiktionale Dokumentarfilm von Marten Persiel schildert die Geschichte dreier *early adopter*-Skatekids in der ehemaligen DDR. Damals hieß die Sache allerdings noch Rollbrettfahren.



MARKUS MIESSEN
ALBTRAUM PARTIZIPATION
MERVE
BUCH

Der Architekt und Autor Markus Miessen hat ein interessantes Buch über die moderne Kreativgesellschaft geschrieben – in der das Prinzip Partizipation mehr geschätzt wird als solitäres Denken und Schaffen.

SPEX ABO – WIE IMMER AUCH ALS GESCHENK!
WWW.SPEX.DE/ABO

Jeder, der Spex abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen.

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@jfmedia.de
Tel: 030 69 53 61 13 Fax: 030 69 53 61 14 (MO–FR / 10–14 Uhr)

VERLAG
piranha media GmbH

Saarstraße 5 / II.
D – 80797 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher
(Anschrift — siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG
Jörg Sauer
joerg.sauer(at)piranha-media.de

VERLAGS-CVD
Wilma Peters
wilma.peters(at)piranha-media.de

REDAKTION
SPEX – Magazin für Popkultur

Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Torsten Groß *(verantwortlich)*

REDAKTION
Jacqueline Krause-Blouin *(CvD)*
Max Link *(Praktikant)*
Arno Raffeiner *(Stv. Chefredaktion)*
Thomas Vorreyer *(Online)*
Jan Wehn

REDAKTIONELLE MITARBEIT
Anne Waak

CREATIVE DIRECTION
Florian Lambl, Birgitta Homburger
Lambl / Homburger

ART DIRECTION
Christoph Gabriel
Lambl / Homburger

GESTALTUNG
Christoph Gabriel
Patrick Klose

LEKTORAT
Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE
Fatma Aydemir
Remo Bitzi
Tim Caspar Boehme
Christoph Braun
Esther Buss
Kristoffer Cornils
Detlef Diederichsen
Diedrich Diederichsen
Sonja Eismann
Lisa Forster
Ina Freudenschuß
Daniel Gerhardt
Kerstin Grether
Tino Hanekamp
Heiko Hoffmann
Thomas Hübener
Holger in't Veld
Gerd Janson
Pascal Jurt
Aram Lintzel
Gerhard Midding
Christina Mohr
Tobi Müller
Joachim Ody
Matea Prgomet
Andreas Reihse
Kirsten Riesselmann
Christiane Rösinger
Samuel Savenberg
Barbara Schulz
Barbara Schweizerhof
Georg Seeßlen
Florian Sievers
Marcus Staiger
Klaus Walter
Alexis Waltz
Johannes von Weizsäcker
Andreas Wesle

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE
Özgür Albayrak
Kira Bunse
Lindsey Best
Kim Jakobsen To
Jonas Lindstroem
Christoph Mack
Alexander Richter
Ngoi Salucombo
Jo Metson Scott
Eva Tuerbl
Louis Vignat
Erik Weiss
Christian Werner

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE
Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG
Jörg Sauer

MARKETING & SALES
Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221 579 78 – 01
martin.grueter(at)piranha-media.de

ANZEIGENKONTAKT
Michaela Glanzer
(Leitung Anzeigendisposition, Anschrift — siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42 – 12

HEFT – CD
Jan Wehn
jan.wehn(at)spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH
Köpenicker Str. 178 / 179
D – 10997 Berlin
Tel: 030 – 695 36 113
Fax: 030 – 695 36 114
abo(at)jfmedia.de

DRUCK
westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
38104 Braunschweig
Tel — 0531/708546
Fax — 0531/70887546
katja.unger(at)westermann.de

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften
Vertrieb GmbH
Breslauerstr. 5
D – 85386 Eching
Tel: 089 319 06 – 0
Fax: 089 319 06 – 13

(c) 2013 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder.
Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 8 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 5/6 2013: 22.4.2013, EVT: 16.5.2013. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2013.

MIT JUICE-CD: CASPER SAMY DELUXE CRO DIE ORSONS KOLLEGAH & FARID BANG U.V.

OUT NOW!

JUICE

HIPHOP MUSIC • STYLES • CULTURE

KINGS OF HIPHOP
BUSTA RHYMES

THE NEW NEW YORK
THE UNDERACHIEVERS & FLATBUSH ZOMBIES

MARTERIA & MAECKES
MIT VIVA CON AGUA IN UGANDA

+ LAKMANN
DAMION DAVIS
PAPOOSE
APOLLO BROWN
DÚ MAROC
VEYSEL

RETROGOTT & HULK HODN
LIQUIT WALKER
KILLER MIKE
DEXTER

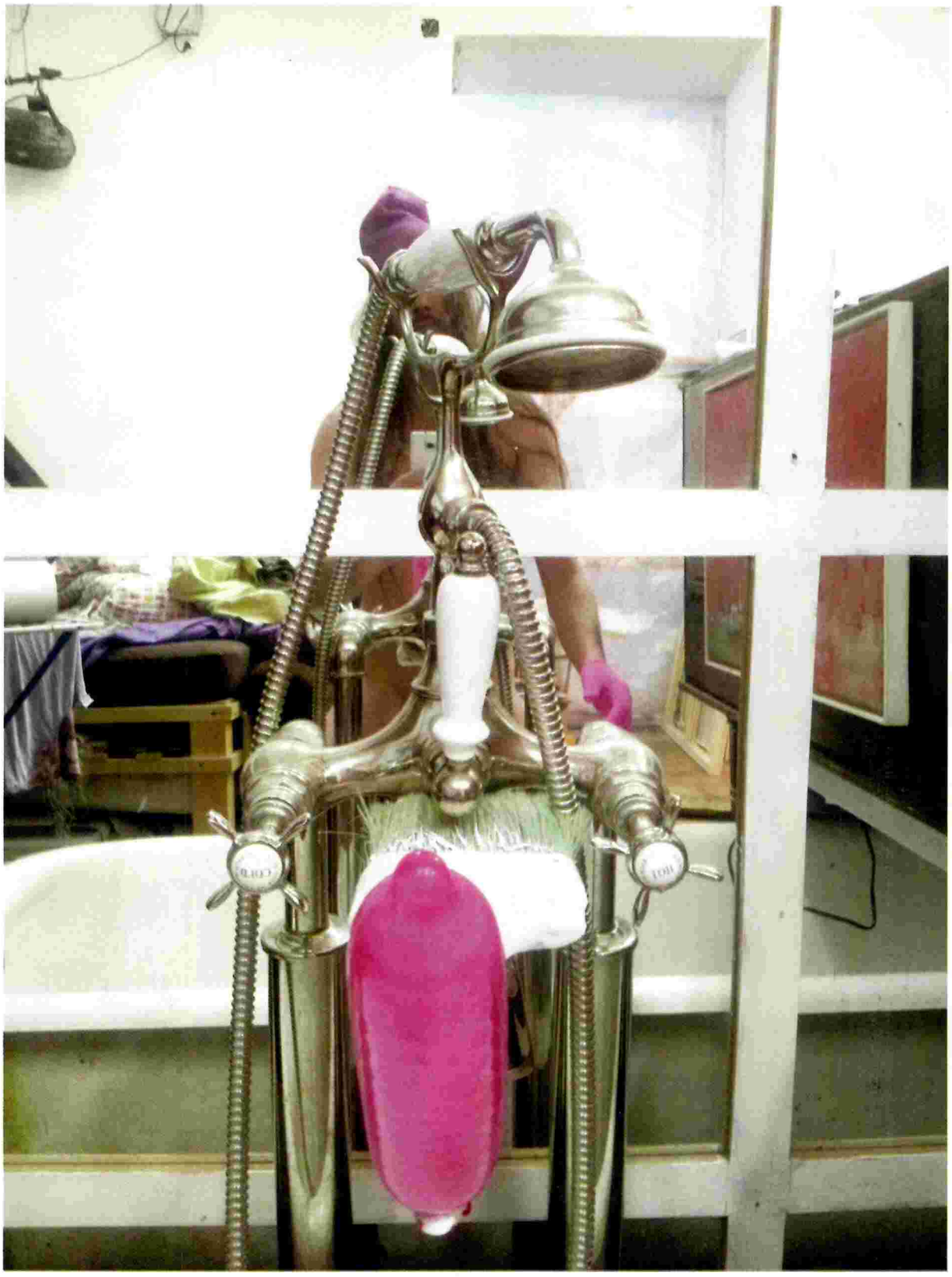
RAP MIT WEITSICHT
PRINZ PI

5,90 € Schweiz: 9,90 SFr. Österreich: 6,70 € BeNeLux: 6,95 € MAI 2013

JUICE
HIPHOP MUSIC • STYLES • CULTURE

für 5,90 EUR mit JUICE-CD

Jetzt im Handel



Blasenentzündung
Exklusiv für SPEX von Markus Bacher

Die nächste SPEX – ab dem 16. Mai 2013 am Kiosk

www.spex.de

LI 100
EUROPAS KULTUR ZEITUNG

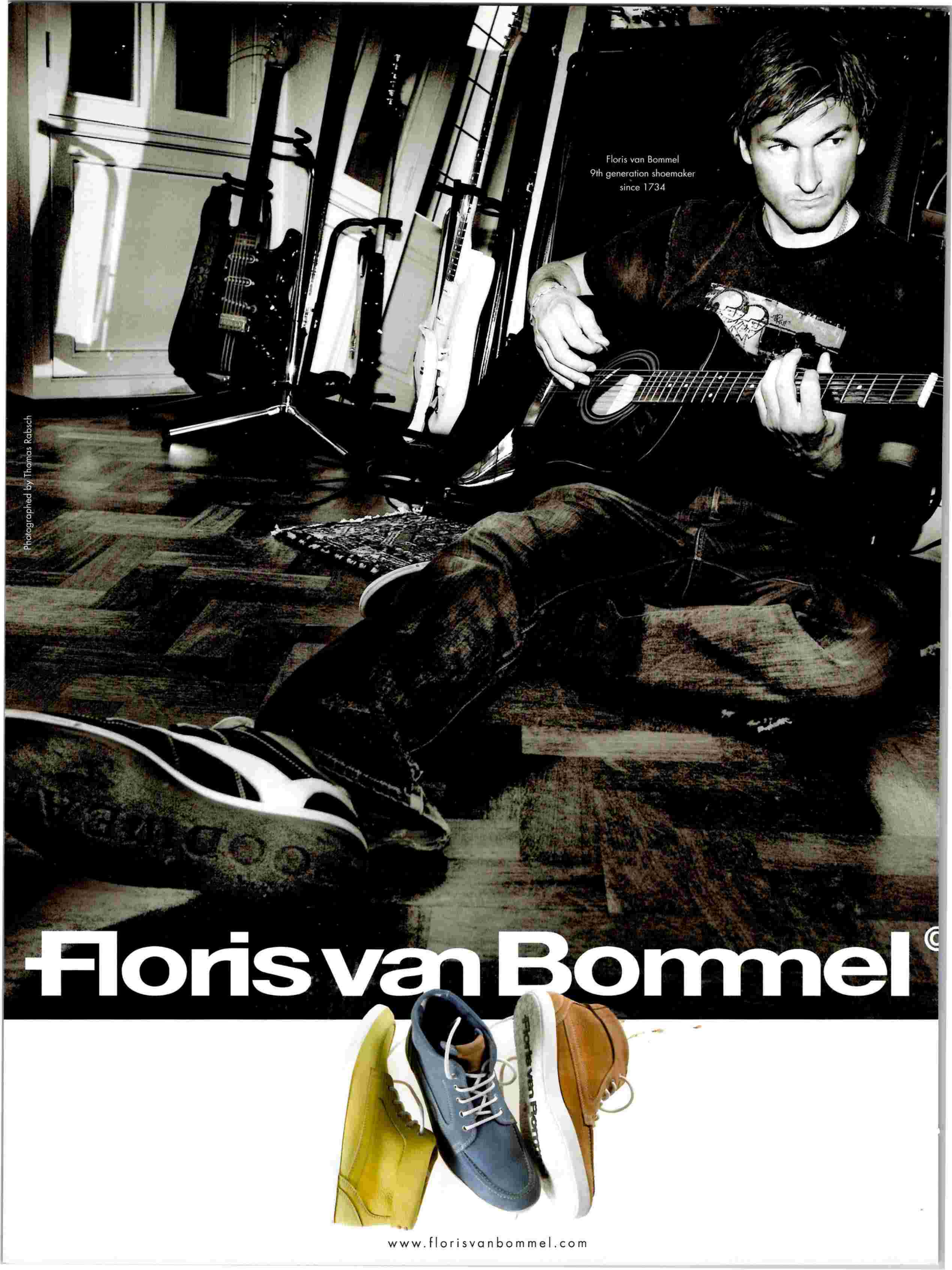
Lettre INTERNATIONAL

25 Jahre

NIVEAU SANS FRONTIERES

Das Jubiläumsheft. Jetzt!

Titel: Max Grüter www.grueter.com



Floris van Bommel ©

www.florisvanbommel.com